جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي
"كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً"

إعداد
ميس خليل محمدعودة

إشراف
أ.د. يحيى جبر

قُدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2006م

تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي

"كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً"

إعداد

ميس خليل عودة

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ / / 2006م وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	**التوقيع**
1- أ.د. يحيى جبر/ رئيساً	....
2- د. بسام القواسمي/ ممتحناً خارجياً	....
3- أ.د. وائل أبو صالح/ ممتحناً داخلياً	....

الإهداء

إلى من خلق في نفسي روح التحدي وغرس في قلبي حب العلم منذ نعومة أظفاري..... والدي.

إلى أمثولة التضحية والوفاء...... والدتي.

إلى زوجي العزيز الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي العلمية وأضاء في دربي مشاعل الأمل..... والعطاء..... أبو عمر.

إلى النور الذي أضاء حياتي........ ولدي الحبيب عمر.

إلى من كان تشجيعهم ودعمهم لي شمعة أنارت دربي....... إخوتي وأخواتي.

إلى كل من وقف إلى جانبي في مشواري الدراسي........

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

شكر وتقدير

بعد الحمد لله الذي علم الإنسان ما لم يعلم يطيب لي أن أسطر بمداد مـن نور كلمات جياشة تحمل في طياتها شكري وثنائي العاطر إلـى **معلمـي الأول والدي العزيز الأستاذ الدكتور "خليل عودة"** الذي لن توفيه الكلمـات حقه، فقد كان لي خير معين ومرشد.

وأتقدم بعميق الشكر وخالص التقدير والاحترام إلى **الأستاذ الدكتور "يحيى جبر" رئيس قسم اللغة العربية** على جهده المتواصل في إسداء كل ما هـو مفيد من أجل نجاح هذه الدراسة، كما وأشكره على ما منحني إياه من علم وجدية وثقة.

وأشكر أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يتوانوا لحظة عن تقديم كل ما هو مفيد، وأشكرهما أيضاً على تفضلهما بقبول مناقشة هـذه الدراسـة، وإسداء النصح لي في استكمال ما فاتني من ضعف أو قصور.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
صفحة التواقيع	ب
الإهداء	ت
شكر وتقدير	ث
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	ح
المقدمة	1
الفصل الأول: الدراسات الأسلوبية في النقد الحديث	**4**
أولا: علاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية	4
ثانياً: علاقة الأسلوبية بالدراسات النقدية	18
ثالثاً: جوانب النقص في الدراسة الأسلوبية	33
الفصل الثاني: علاقة الأسلوبية بالدراسات البلاغية والنقدية القديمة	**43**
أولاً: علاقة الأسلوبية بعلم المعاني	46
ثانياً: علاقة الأسلوبية بعلم البيان	55
ثانياً: علاقة الأسلوبية بعلم البديع	67
الفصل الثالث: رؤية حداثية في الدرس البلاغي المعاصر	77
أولاً: وظيفة البلاغة في النقد الأسلوبي المعاصر	77
ثانياً: رؤية تكاملية بين البلاغة والأسلوبية	85
ثالثا: التحليل الأسلوبي	93
- بائية عنترة	97
1- الألفاظ	98
2- التكرار	103
3- الصورة	108
- شتاء ريتا الطويل	116
الخاتمة	140
المصادر والمراجع	143
الملخص باللغة الإنجليزية	151

تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي

"كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجاً"

إعداد

ميس خليل محمد عودة

إشراف

أ.د. يحيى جبر

الملخص

تناولت الدراسة موضوعاً يخص الدرس الأسلوبي في النقد الحديث، وحاولتُ من خلال البحث ربط الأسلوبية بالتراث النقدي والبلاغي، في محاولة لإيجاد صلة أو رابط بين التراث والمعاصرة في دراستنا النقدية والبلاغية.

وتناول البحث دراسة نظرية لمفهوم الأسلوبية، وعلاقتها باللغة والنقد، وحاولتُ توضيح جوانب النقص في الدراسة الأسلوبية وجوانب الكمال فيها، وكذلك استخدامها منهجاً نقدياً حديثاً في تحليل النصوص الأدبية، واكتشاف جوانب التميز اللغوي والدلالي في عملية التحليل التي تعتمد اللغة مادة أساسية في التحليل. واستندتُ في البحث على ملاحظات السكاكي البلاغية في كتابه مفتاح العلوم نموذجاً للدرس البلاغي القديم، وحاولت إيجاد الصلة بين ملاحظات السكاكي في علوم البلاغة الثلاث: "البيان، والمعاني، والبديع"، وملاحظات الأسلوبيين في دراستهم النقدية الحديثة، وتوصلتُ إلى وجود قواسم مشتركة كثيرة بين الدرس البلاغي القديم والدراسات الأسلوبية الحديثة.

ومن أجل استكمال الدراسة، وجعلها أكثر فائدة، فقد جعلتُ الفصل الأخير من الرسالة للدراسة التطبيقية، واخترتُ نصين شعريين أحدهما من الشعر القديم وهو لعنترة، وآخر من الشعر الحديث وهو لمحمود درويش، ثم طبقتُ المعلومات النظرية في الفصلين الأول والثاني، على هذين النصين للوصول إلى النتيجة التي خلص إليها البحث، وهي وجود علاقة واضحة بين الدرس الأسلوبي الحديث، والدرس البلاغي والنقدي القديم، ولا تعني هذه العلاقة توافقاً تاماً، ولكنها تشير إلى توافق واختلاف، حسب سنّة التطور والتجديد، فالأسلوبية استفادت من الملاحظات البلاغية والنقدية القديمة، واستفادت أيضاً من الدرس اللغوي الحديث، ووظفت ذلك كله في دراسات نقدية حديثة لها قيمتها وأهميتها.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على نبيه الكريم، وبعد:

تأتي أهمية هذه الدراسة في أنها تربط منهجاً نقدياً حديثاً وهو "المنهج الأسلوبي" بالجذور البلاغية والنقدية في محاولة لإبراز جوانب الالتقاء والاختلاف، والتأكيد على أن المنهج الأسلوبي الذي يعتمده كثير من الدارسين ليس فتحاً جديداً في الدراسات النقدية الحديثة، وإنما له جذور في الموروث النقدي والبلاغي، الأمر الذي يفرض نفسه على الناقد المعاصر ويجعله يوظف هذه الأصول معتمداً عليها في تحليله للنصوص الأدبية ونقده لها.

أما مصادر الدراسة ومراجعها فمتعددة منها ما هو قديم مثل كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي، الذي شكّل من خلال مصطلحاته البلاغية، وتأصيل علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) أبرز نقاط التقاطع والتواصل مع المنهج الأسلوبي الحديث.

ومن أبرز المصادر الحديثة مجموعة دراسات شكلت محور اختلاف في تناول مصطلح الأسلوبية، فهناك دراسات كثيرة ومقالات متعددة لكتاب عرب حول الأسلوب والأسلوبية، ومن أشهر هؤلاء الذين تناولوا هذا الموضوع، سعد مصلوح في كتابيه "الأسلوب: دراسة إحصائية" و"في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية"، وقد اهتم بالمنهج الإحصائي في معالجة الظاهرة الأسلوبية، وعدنان بن ذريل في كتبه "اللغة والأسلوب"، و"اللغة والبلاغة"، و"النقد والإبداع"، وتناول صلاح فضل الظاهرة الأسلوبية في كتابه "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته"، وغيرهم أمثال محمد الهادي الطرابلسي، وشفيع السيد، ورجاء عيد، وهم من الكتاب الذين أثبتت دراساتهم في فهرس المراجع في نهاية الدراسة.

ولكن يبقى محمد عبد المطلب من أبرز الكتاب الذين تناولوا موضوع الأسلوبية بشكل مفصل وذلك من خلال كتبه "البلاغة والأسلوبية"، و"بناء الأسلوب في شعر الحداثة"، و"قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، وتعد دراسات محمد عبد المطلب الأكثر تنوعاً وشمولاً، خاصة كتابه "البلاغة والأسلوبية"، وقد ربط في دراساته بين الدراسات الأسلوبية الحديثة والبلاغة

القديمة، وركز الكتاب بشكل خاص على تجذير مفهوم الأسلوبية، وعلاقة الأسلوبية بتراث المحدثين أمثال العقاد والمرصفي والرافعي وأمين خولي، وأحمد الشايب.

وبذلك تميز بإنجازاته التي ميزته عن بقية الدراسات، خاصة وأن معظم الدراسات التي تربط المنهج الأسلوبي بالبلاغة العربية القديمة قليلة موازنة مع الدراسات التي تركز بشكل خاص على دراسة الأسلوبية منهجياً وتطبيقاً، والدراسات التي تركز على البلاغة العربية القديمة بمعزل عن الدراسات الأسلوبية.

فتأصيل الأسلوبية في البلاغة القديمة ظاهرة لم تنل حقها من الاهتمام، الأمر الذي جعلني أخوض في دراسة الموضوع، رغم قلة الدراسات فيه، لوضع تصور واضح للعلاقة بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة.

وقد اعتمدت في دراستي على المنهجين التحليلي والتاريخي في تأصيل البلاغة العربية القديمة، وتتبع مفهوم الأسلوبية الحديثة.

وقمت بتقسيم دراستي إلى ثلاثة فصول، على الترتيب التالي:

الفصل الأول: وقد تطرقت فيه إلى الدراسات الأسلوبية في النقد الحديث، من حيث نشأة الأسلوبية، وعلاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية والنقدية، وحاولت توضيح جوانب القصور في الدراسات الأسلوبية الحديثة موازنة مع المناهج النقدية الأخرى.

وفي الفصل الثاني: قمت فيه بمناقشة علاقة الأسلوبية بالدراسات البلاغية والنقدية القديمة واعتمدت كتاب السكاكي نموذجاً للبحث عن جوانب الالتقاء مع الأسلوبية الحديثة، وتم التركيز على الجوانب البلاغية التي تطرق إليها السكاكي والتي تم تقسيمها إلى علوم البلاغة الثلاث: "المعاني، البيان، البديع".

وأما الفصل الثالث: فدرست فيه الرؤية الحداثية في الدرس البلاغي المعاصر، وناقشت فيه وظيفة البلاغة في النقد الأسلوبي المعاصر، وتم التركيز على الصورة الفنية واختلاف وجهات النظر القديمة والحديثة، وتم مناقشة الرؤية التكاملية بين البلاغة والأسلوبية ومناقشة

العلاقة القائمة بينهما، وتم تدعيم الدراسة بدراسات تحليلية حاولت فيها تطبيق الدراسات النظرية على نماذج أدبية، كي تكون الدراسة أكثر فائدة فقد اعتمدت نصين أدبيين، أحدهما قديم والآخـر حديث لتوضيح أن الدرس الأسلوبي يصلح تطبيقه على نماذج من القديم والحديث، وحاولت من خلال التحليل الربط بين المفاهيم البلاغية القديمة والملاحظات الأسلوبية الحديثة.

وفي النهاية أسأل الله أن يوفقني في هذه الدراسة حتى أصل إلى النتيجة المبتغاة.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

الدراسات الأسلوبية في النقد الحديث

أولاً: علاقة الأسلوبية بالدراسات اللغوية:

تعد الأسلوبية من المناهج التي اعتمدت على الدراسات اللغوية أساساً في تحليل النصوص، وقد أثار ذلك عدة تساؤلات حول حقيقة الأسلوبية هل هي علم مستقل أم منهج؟، وهذا أمر يصعب تحديده بشكل، لأن النقاد العرب اختلفوا فيه، فمنهم من اعتبرها علماً عاماً كعلم اللغة، أو علم الكلام، باعتبارها منضوية في علم اللسانيات أو فرع من فروع اللغة(1).

بينما رفض بعضهم وصف الأسلوبية بالعلم لعدة أسباب، أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، "فأنا ـ كما يقول كمال أبو ديب ـ لا أستطيع أن أوحد بين شيئين، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل، كالخطاب الأدبي، ومن هنا لا يبدو لي سهلاً أن نوحد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة، التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه، ويبدو لي أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب، لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال محدد لنشاط ما، يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم، العلم يكاد أن يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة، تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم، أنا لا أنكر علمية التناول ولكني اعترض على وصف الأسلوبية بالعلم، أي العلم القائم بذاته، والذي له استقلاليته ومنهجه وأدواته التحليلية وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها، إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص، فلا يبدو لي سهلاً بل هو مستحيل أن تتشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص، ومن

---

(1) انظر مصلوح، سعد، "الأسلوبية- ضمن مهرجان شوقي وحافظ الذي أقيم بالقاهرة سـنة 1982"، مجلـة فـصول، مج5، ع1، اكتوبر– نوفمبر،1984، ص217.

النصوص، منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علماً" [1].

ومنهم من رأى أن الأسلوبية لم تنجح في إثبات أنها علم قائم بذاته مع قدرتها الواضحة في التعامل مع النص الأدبي، وبذلك تفهم الأسلوبية على أنها مجرد وسيلة للتعبير عن الظاهرة اللغوية، وقد أشار الهادي الطرابلسي إلى ذلك، وعد مشكلة تصور الأسلوبية علما مرجعها في الحقيقة إلى تحديد الأسلوبية حيث "لم تنجح حتى الآن في أن تثبت أنها علم قائم بذاته، ولا أن تؤسس منطلقات واضحة الهوية، ومستقلة الذات، ولكنها إلى جانب ذلك توصلت إلى إثبات أنها قادرة على التعامل مع النص الأدبي من وجهات مختلفة" [2].

والحديث عن علمية الأسلوبية أمر لم يحسم عند الدارسين، لسبب واضـح وهـو أن الأسـلوبية نشأت مرتبطة بالدراسات اللغوية، ثم استفاد منها النقاد في دراسة النص وتحليله، وبنـاء علـى ذلك فإن الأسلوبية تجمع بين المنهج العلمي في دراسة اللغة، والمنهج النقدي في دراسة الـنص الأدبي أي أنها تجمع بين العلم والمنهج.

واعتماد الأسلوبية على التفاعلات اللغوية في تحليل النص الأدبي ارتقى بمستوى العناصر اللغوية لتكون عاملاً مشتركاً في دمج العواطف والأحاسيس من مستوى التعبير العادي إلى مستوى أدبي يرتقي بالألفاظ من مستواها الوظيفي إلى مستوى فني "فالعمل الأدبي حقيقة كاملة بوحدته وبنيته التامة الخلق، وهو في الوقت نفسه تأليف لغوي ذو عناصر ترتبط معرفتنا لها بعلاقات متشابكة، ونستطيع تبعاً لذلك بشيء قليل من المعالجة المجردة، التي لا تخلو من إزعاج أن نبحث في هذه العلائق الشائعة في ثنايا النص"[3].

ومصطلح الأسلوبية حديث النشأة مع أنه قد أشير إلى مفهوم الأسلوبية منذ القرن الخامس عشر، ومع تطور الزمن تطور هذا المصطلح في القرن الثامن عشر، ثم بعد ذلك تم توضيحه

---

(1) أبو ديب، كمال، "الأسلوبية"، مجلة فصول، مج6، ع1، -أكتوبر– نوفمبر، 1984، ص219

(2) الطرابلسي، الهادي، "الأسلوبية"، مجلة فصول، مج6، ع1، اكتوبر– نوفمبر، 1984، ص218.

(3) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص77.

واستعماله مصطلحاً نقدياً في القرن العشرين. "ومفهوم الأسلوب الذي ساد في القرن الثامن عشر، وتأصل في الآراء المتزامنة معه حول اللغة والشعر مهد السبيل، بل صار أساسا لتطور منهج أدبي محدد للبحث في الأساليب الشخصية والخاصة للشعراء، منهج ما زال يؤخذ به إلى يوم الناس هذا لكونه مؤسساً على الإيمان بأن الأسلوب اللغوي في الشعر هو نوع من الأسلوب المصوغ صياغة متميزة" (1).

وعلى الرغم من أن كلمة "أسلوب" بمعنى "طريقة العرض" قد عرفتها الثقافة الألمانية منذ القرن الخامس عشر، وعلى الرغم من معايشة هذه الكلمة نوعاً من المنافسة العملية مع مصطلح "طريقة الكتابة" التي جاء بها المتعصبون للغة في القرن الثامن عشر، فإن العلم المعني بالأسلوب والأسلوبية لا يزال حديثاً نسبياً، وإن الأسلوبية بمفهومها الجديد وبوصفها مصطلحاً مستقلاً لم تر النور في اللغات الأوروبية إلا منذ القرن التاسع عشر، ومصطلح الأسلوبية مصطلح جديد حديث النشأة، لم يظهر بصورة واضحة إلا في مطلع القرن العشرين، وظهور هذا المصطلح قد صاحبه ظهور العديد من النظريات اللغوية الحديثة، التي كان رائدها العالم اللغوي سوسير، الذي قارن بين اللغة والكلام عن طريق كشف أوجه التمييز "وقد كان هذا التمييز بين اللغة كظاهرة لغوية مجردة، توجد ضمناً في كل خطاب بشري، ولا توجد أبداً هيكلاً مادياً ملموساً، والكلام باعتباره الظاهرة المجسدة للغة- مساعداً على تحديد مجال الأسلوبية، إذ إنها لا يمكن أن تتصل إلا بالكلام، وهو الحيز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة قد تكون عبارة، أو خطاباً، أو رسالة، أو قصيدة شعر" (2).

وللأسلوب في الاصطلاح دلالات مختلفة يصعب تحديد دلالة واضحة أو محددة له؛ لأن دلالته تختلف من دارس إلى آخر، فمن الدارسين من يخص به أسلوب كاتب بعينه، ومنهم من يخص به طريقة التعبير، أو نمط الكتابة، إلى غير ذلك من التعريفات التي تجعل حصر هذا المصطلح في تعريف واحد أمراً صعباً، فالمعنى "المحسوس لكلمة أسلوب متشعب فمنه ما يفيد

---

(1) ساندريس، فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ترجمة خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر بدمشق، 2003، ص29-30.

(2) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 1994، ص204.

في اللغة والكتابة وقد يعني طريقة التعبير عن الفكر باللغة إلى جانب دلالته على الطريقة الخاصة في الكتابة لكاتب من الكتاب، وقد يعني طريقة للتعبير عند مجموعة من الأدباء، وقد يعني الاختيار الجيد، وقد يدل على أسلوب محادثة الآخرين وخطابهم، ولذلك من الصعوبة تحديد مفهوم الأسلوب وخصوصاً عند الغرب، والسبب مساحة الدرس الأسلوبي واتساعه، فضلاً عن تعريفات الأسلوب التي قد تصل في مقدمات بعض الكتب إلى ثلاثين تعريفاً أو أكثر"[1].

وأياً ما كان الأمر، فإن الأسلوب هو طريقة التعبير عند الكاتب، أو هو البصمة اللغوية التي تميز كاتباً عن أخر، وقد ركزت المدرسة السويسرية على الدراسات اللغوية في اعتماد المنهج الأسلوبي حيث اعتبرت الأسلوبية هي أساس الأدب والنقد ولولاها لما تشكلت صورة أدبية نقدية عن النص، وذلك بسبب ملاحظاتها النقدية الهامة خصوصا أنها "قد اهتمت بدراسة الوقائع اللغوية ومجموع السمات اللسانية الأصلية، لكاتب من الكتاب، وبكتاب من الكتب، إنها تركت للنقد ولشرح النص أمر دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصة وتوخت بذلك الحفاظ على علم مستقل للأسلوب يتجه إلى الشكل اللساني تكمن مهمته في إعطاء تعاريف وتصانيف وملاحظات للنقد" [2].

لقد كان تركيز سوسير على اللفظة، خصوصاً في النص، على اعتبار أنها لا تشكل أي أهمية، وهي مستثناه من النص الأدبي، فهي تكتسب أهميتها عند ورودها في النص الأدبي بحيث تشكل المعنى المراد، والدلالة الموجودة من النص، وربما كان لتركيز سوسير على اللفظة المفردة في النص الأدبي عامل سلبي على مجمل الدراسة، لأن اللفظة لا تتحدد قيمتها إلا في إطار النص، ولا يمكن أن تكون اللفظة محوراً للدراسة في معزل عن سياقها في الجملة أولاً، وسياقها في النص ثانياً، وتتحدد قيمة اللفظة بمقدار ما تحققه للنص من شمولية في المفهوم العام، "وعلينا ملاحظة مقولة سوسير بجزافية العلاقة اللغوية لأنه وضع في مقابلها فكرة النظام الذي تعتمد عليه هذه الوحدات الجزافية أو التعسفية، وكأننا بهذا أمام متقابلين: أحدهما يقر

---

(1) قضاة،.محمد أحمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 25، ع2، 1998 ص 247

(2) جيرو، بيير، "الأسلوبية"، ترجمة منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص76.

بالعشوائية والآخر يقر بالتنظيم، وهذا التقابل يؤدي إلى تجانس عام، ذلك أن المكان الذي تحتله اللفظة وسط سلسلة التعبير هو الذي يزيل عنها عشوائيتها ويضعها تحت الشكل النظامي داخل الكلام" (1).

ومن هذه المبادئ اللغوية انطلق شارل بالي ليستفيد من آراء أستاذه سوسير، فجعل من الأسلوبية علماً مستقلا بذاته، وعد العناصر اللغوية جزءاً لا يتجزأ من الأسلوبية، فاللغة عنصر التعبير والكلام والعاطفة التي يعبر بها الكاتب عن نفسه، ولا نقصد باللغة اللغة العادية التي يتبادلها الناس في حديثهم اليومي، لأن اللغة تتكون من "نظام لأدوات التعبير، التي تتكفل بإبراز الجانب الفكري من الإنسان، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكرية وحدها، بل إنها تعمل - أيضا - على نقل الإحساس والعاطفة، وإذا كان الإنسان هو صاحب اللغة وصانعها فإنه بالضرورة لا بد أن تعبر اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة، أو بمعنى آخر لا بد أن تنقل الجانب المنطقي والجاني الانفعالي"(2).

ولكن بالي يستثنى الجوانب الجمالية من النص، ويركز على البنى اللسانية، مما أدى إلى معارضته من مجموعة كبيرة من النقاد؛ ولأن الكاتب لا يمكن أن يستغني عن هذه الجوانب من نصه، مما أدى إلى معارضة شديدة لمبادئه خصوصاً أنه استبعد تماماً التعبير في اللغة - بمفهومها العام-من ميدان الدراسة الأسلوبية؛ لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية وخصوصا عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي (3).

وتعد العوامل الوجدانية والعاطفية من العوامل الخاصة بالكاتب، التي ترجع إلى نفسيته ومقدار العاطفة التي يريد أن يجمل بها نصه مما يستخدمه حسب حاجاته واحتياجات النص الأدبي. "وسواء أدخلت العاطفة أم لم تدخل، فإن التحديد في مجمله يتجه إلى مجموعة الاختيارات التي يتعامل معها المبدع، سواء بردها إلى حركته الذهنية، أو إلى بعده العاطفي، ثم ينقلها إلى مراحل التكوين الذي يغطي جملة أو فقرة أو قطعة كاملة، على أن يراعي في ذلك

---

(1) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص174.

(2) المرجع نفسه، ص175.

(3) انظر العطار، سليمان،"الأسلوبية علم وتاريخ"، مجلة فصول، مج1، ع2،1981، ص133.

معايير الاستعمال في بيئته الخاصة، بحيث يصير التشكيل اللغوي تمثيلا لموضوع ما أو حالة معينة"[1].

فالنص الأدبي هو الذي يحدد مدى ملاءمة العناصر الجمالية والوجدانية واللغوية، فهـو يتكون من عناصر متشابكة تشكل صورة واضحة عن فكرة الكاتب وتفكيره وتعكس بيئته، ومن هنا نرى أنه لا يمكن فصل النص عن الشحنة الدلالية والعاطفية؛ لأن "النص الأدبي نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، ذلك لأن هذا التحليل هـو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص، والتي تؤثر في المتلقـين ولا يعني هذا كله شيئا أكثر من أننا، قراء ونقاداً، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبـي إلا مـن خلال النص ذاته" [2]. والعناصر العاطفية الموجودة في النص تؤثر في المتلقي بحيـث تكـون الوسيلة التي توصله إلى عاطفة المبدع من خلال رؤية ذات المبدع في النص، وبـذلك يكـون النص وسيلة لتوصيل العواطف من المبدع إلى المتلقي، فالنص قائم أساساً على فكـرة وجـود مرسل وهو صاحب النص ومرسل إليه وهو المتلقي، والرسالة المراد إيصالها، وهـي الـنص، وهذه عناصر متداخلة لا يمكن فصل أحدها عن الأخر، لأن المرسل لا يكتب الرسـالة لذاتـه، ولكنه يكتبها للآخرين، والرسالة ليست هدفاً بحد ذاتها، ولكنها وسـيلة اتـصال بـين طـرفين "المرسل، والمتلقي" والمتلقي عنصر أساس في عملية التوصيل، لأنه النقطـة المركزيـة التـي تحاول الرسالة الوصول إليها، "فالعمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ترتبط بالتأثير الانفعالي في المتلقي، وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية ينفعل بها المتلقي انفعالاً معيناً، وإذا كانت الأسلوبية في جانب منها محاولة لاقتناص أبعاد هـذه الـشحنة وتوصيفها، فلا سبيل إلى ذلك سوى النفاذ إليها من خلال النص ذاته" [3].

لقد كانت وجهة نظر بالي مختلفة تماماً، وتشكل نقطة مركزية في تطور مفهوم الأسلوبية، فهو يرى أن الأسلوبية تدرس "الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى

---

(1) عبد المطلب، محمد، "قضايا الحداثة: عند عبد القاهر الجرجاني"، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمـان، 1995 ص23.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة:محاولة تعريف"، مجلة فصول، مج1، ع2، يناير1981، ص124.

(3) المرجع نفسه، ص124.

حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة، ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي"[1]، كما كان لبالي وجهة نظر نحو الأدب، فقد عده فرعاً للغة خصوصاً أن بالي كان من العلماء اللغويين الذين يقدسون اللغة فهو يحاول مثلاً أن يدرس الأسلوب" بالاعتماد على دراسة المنابع الأساسية للغة، ثم بعد ذلك تأتي دراسة الأدب أي أن اللغة هي الأصل والأدب فرع لذلك" [2].

و جاء بعده عدد من العلماء الذين ساروا على المنهج نفسه، فبالغوا في اهتمامهم الزائـد باللغة دون إعطاء الأدب الأهمية الخاصة به، باعتبار اللغة المكون الرئيس للأدب، دون مراعاة لدور الأدب في الكشف عن عناصر الجمال، وهي فكرة تؤكد على الجانب اللغوي للـنص دون الالتفات إلى جماليات اللغة، أو تجاوز اللغة كهدف إلى دراسة اللغة كوسيلة للوصول إلـى مـا وراء اللغة، ولهذا نجد التحول الواضح عند عدد من الدراسين فـي تنـاول الـنص "فكـروزو Cressot وماروزو، ودي فوتو، قد اهتموا بالبلاغ الأدبي للغة، وظل ثمة تساؤل حول الأسباب التي تجعل دارس اللغة مثلاً، يعنى بدراسة الأسلوب أكثر من الأدباء بـالمعنى الواسـع لكلمـة الأدب، إن استمرار هذه الظاهرة أثّر بصفة عامة، في موقف الكتاب تجاه هذا الموضوع" [3].

ومقابل هذه النظرة المعاصرة، نحو الأسلوبية كانت هناك بعض الإرهاصات التي تناولها عدد من العلماء العرب، ومن أشهرهم عبد القاهر الجرجاني الذي وقف عند قضية اللفظ والمعنى ولم يجد داعياً للتنافس في معرفة أيهما أفضل اللفظ أم المعنى إذ وجد أن لكل منهما دوراً هاماً للنص، "ويلاحظ هنا تصحيح مقولة شاعت عن عبد القاهر، وهي اهتمامه بالمعنى على حساب اللفظ، ذلك أن الرجل حقق أصول نظريته في منطقة الصياغة الخارجية، وإن كان هذا لا ينفي ارتدادها إلى المستوى الباطني، أو بمعنى آخر، إلى الحركة النفسية" [4].

---

(1) سانديرس، فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ص33.

(2) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص79.

(4) عبد المطلب، محمد، "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، ص10.

ويعد عبد القاهر رائداً في فهم المستوى الأسلوبي للنص البنيوي، من خلال نظرية النظم، وملاحظاته الدقيقة للعلاقة بين الأسلوب الذي، هو صياغة الكلام، وبين اللغة والنحو والبلاغة، وبذلك يقترب كثيراً من الأسلوبيين والبنيويين، وكما يتطابق كثير من آرائه "في وجوه النظم والأسلوب، وعلاقة ذلك باللغة والنحو والبلاغة، مع آراء البنيويين، المعاصرين والأسلوبيين المجددين في النقد الأدبي والبلاغي، ولو لم يكن لعبد القاهر من مأثرة غير اهتدائه لمرتكزات نظرية الأسلوب الأساسية، ـ قبل تسعة قرون ـ لكفاه ذلك فخراً، فكيف إذا أدركنا أنه وضع علم البيان والنظم في الموضع الصحيح بعد أن كان السابقون قد وضعوه في المسار الخاطئ"[1].

ولا يرى الجرجاني أن الاعتماد على اللفظ وحده يؤدي إلى مفهوم واضح للـنص؛ إذ يفقـد النص روحه وحيويته "إن العلم باللغة من حيث هي ألفاظ وقواعد، لا يؤدي حتماً إلـى جـودة الكلام والشعر، فأولئك الذين فضلوا شعر الأقدمين بحجة أنهم أعلم مـن المحـدثين باللغـة، أو فضلوا شعر العرب على المولدين بحجة أنهم دخلاء عليها... وأن الدخيل في اللغة لا يبلغ مبلغ من نشأ عليها، فقد أخطأوا خطأً كبيراً، فليس الفضل في علم بألفاظ اللغة أو قواعدها، وإنما هـو في طريقة الاختيار والتصرف بهاتيك القواعد، وهاتيك الألفاظ"[2].

ولم يتجاهل اللغويون العرب قيمة التركيب اللغوي الخاص باللغة، ولكـنهم ربطـوا التركيـب الخاص بالفكرة العامة التي يتشكل منها النص "ولقد قر لدى اللغويين أن أي تركيب لا يكون من الفقر بحيث لا يملك إلا صورة دلالية واحدة، فكل تركيب مهما بلغت بساطته البنيوية يحمل فـي طيات بنيته مستويات دلالية تبدأ بمستويين فأكثر، وأدرك هذا الـشيخ الفاضـل عبـد القـاهر الجرجاني، الذي كان مشغولاً بقضية اللفظ والمعنى، لهذا كان تناوله لهـذا الموضـوع يتميـز بخصوصية فكرية جعلته يتوصل إلى رأي منفرد ومتميز في هذا الموضوع، حيث توصل إلـى أن كل تركيب يحمل فكرة عامة، أو مفهوماً ثم يكتسب هذا التركيب خصوصية دلالية يتميز بها عن نظائره الأسلوبية بأثر الظروف اللغوية وغير اللغوية المحيطة بالتركيب". [3].

---

(1) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص49.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، "دلائل الإعجاز"، دارا لمعرفة – بيروت-1981، ص192-193.

(3) عبد الحليم، عبد المنعم، "البدائل الأسلوبية: دراسة في تركيب نحوية في النص القرآني"،،ص17

ولم يكن الجرجاني(ت471) هو الوحيد الذي اهتم بهذا الموضوع، فقد ركز الباقلاني(ت403) في كتابه "إعجاز القرآن" على اللفظة وأثرها في تركيب النص وتناسقه، واتخذ من القرآن الكريم نموذجا لتطبيق آرائه وأفكاره، علماً بأن القرآن الكريم يعد نموذجا مثالياً، إذ أن ما ينطبق على القرآن لا ينطبق على الشعر، فالألفاظ في الشعر قد تقوى وتضعف بحسب الموضوع الذي يتناوله النص، أما القرآن الكريم فلا تضعف ألفاظه لأنها وضعت بشكل مثالي يتلاءم مع الموضوع.

ويرى الباقلاني أن الذوق يكمن في اختيار اللفظة ووضعها في مكانها المناسب وحسب ما يتطلب النص، إذ أن البلاغة وحسن البيان يكمنان في وضع اللفظة في السياق السليم، وقد عبر الباقلاني عن ذلك بقوله "إن إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع، وتزلّ عن مكان لاتزلّ عنه اللفظة الأخرى، بل تتمكن فيه وتضرب بجرانها، وتراها في مظانها، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى،لو وضعت موضعها في محل نفار، ومرمى شراد ونابية عن استقرار"[1].

ولعل الكاتب حين يباشر كتابة نص ما، فإنه يبحث عن اللفظة المعجمية التي تحقق هدفه بحيث يضعها في مكانها المناسب، ثم يبحث عن المعنى الملائم الذي يوضح دلالة اللفظة ويبين مكونها، "إن الحديث عن الأسلوب يعني الحديث عن الاختيار Choice فالكاتب ينتقي من المعجم، وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثانوي، وهو اختيار المعاني، وعندما نتحدث عن الاختيار هنا فإننا غالباً ما نقصد النوع الأول باعتبار أنه اختيار مادة الموضوع بالمعنى الواضح للكلمة"[2].

وكان لاعتماد الأسلوبية على الظواهر اللغوية عظيم الأثر في فهم النص وتحليليه، ولكن هذا لا يعني أن الأسلوبية ممزوجة بالدراسات اللغوية إذ أن الأسلوبية تختلف عن الدراسات اللغوية؛ لأن الدراسات الأسلوبية لا تعتمد على اللغة فقط بل تتجاوز ذلك إلى كيفية

---

(1) الباقلاني، أبو بكر، "إعجاز القرآن"، تحقيق سيد أحمد صقر،ط2، دار المعارف: مصر،1971، ص120

(2) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص74.

استخدام اللغة في خدمة أفكار المبدع وآرائه، وتظل الدراسة اللغوية في داخل النص الأدبي دراسة فنية، وليست دراسة لغوية، لأن اللغة لا تشكل في الدراسة الأسلوبية هدفاً بحد ذاتها، وإنما هي وسيلة لفهم جوانب التميز والخصوصية في النص من خلال التميز الحاصل في اللغة، والإشارات التي يقدمها الكاتب وتجعل من أنساقه اللغوية مادة صالحة للتحليل والدراسة "وبذلك يبرز دور الأسلوبية في فهم النص وتحليله والارتقاء عن مستوى السذاجة، فالدراسة الأسلوبية "تفيد في فهم النص الأدبي، واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المستكشفة بطريقة علمية سليمة تتضح مميزات النص وخواصه الفنية، ولا يعني ذلك أننا نمزج الدراسة الأسلوبية بالدراسة اللغوية، لأن مجال الدراسة مختلف بينهما، فالدراسة اللغوية تتناول اللغة بحد ذاتها، والدراسة الأسلوبية تتجاوز ذلك إلى كيفية التعبير باللغة"[(1)].

واعتماد الأسلوبية على الدراسات اللغوية نابع من دور الدراسات اللغوية في الكشف عن العلاقات الدفينة في النص الأدبي، مما جعل النص الأدبي موضوع دراسة نقدية أسهمت في رفع مستوى الأسلوبية، ونأت بها عن ذاتية اللغة كهدف، إذ اتخذت منها وسيلة للتحليل، مما لا ينفي العلاقة بين الأسلوبية واللغة، فالدراسة الأسلوبية هي في الأصل دراسة لغوية، تعتمد تحليل الظواهر اللغوية، وبنية النص، وهي دراسات وظفها النقاد في تحليل النص، واكتشاف جوانب التميز فيه، من خلال تحليل مادته الأساسية -أي اللغة- "ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكانا بارزا في النقد الأدبي، فأصبحت تحتل المكانة التي كانت تحتلها الدراسات النفسية والاجتماعية أو غيرها من الدراسات التي ساعدت الناقد الأدبي طويلاً، بل إن الأسلوبية من هذا المنظور ساعدت على مفارقة الناقد لهذه الدراسات التقليدية، واقتربت به أكثر من طبيعة عمله الحق، وهي تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبي"[(2)].

---

(1) عودة، خليل، "المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي"، مجلة النجاح للأبحاث، مج2 ، ع8، 1994، ص100-101.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص124.

وتعد الأسلوبية علماً متشعباً يعتمد على اللغة وعلى النقد، فلا يمكن للأسلوبية أن تستغني عن اللغة لأنها الأساس في تكوين النص الأدبي ونشوء الأدب، فمن خلال دراسة الظواهر اللغوية يمكن التعرف إلى ديناميكية النص، وتراث الأدب، ومن كل هذا يتضح لنا أن "الأسلوبية لم تأخذ في الواقع بعد شكل العلم المستقل، بل ما زالت تدمج في اللسانيات، أو تأتي مشتملة في علم الأدب، ومن هنا يأتي الدافع على القول باحتلال الأسلوب مركزا وسطاً في الميادين التي يتداخل فيها كل من اللسانيات والأدب"[1].

وبذلك تعد اللغة الفنية الأساس الذي يعتمد عليه الأدب ولولا هذه الخصوصية في اللغة لكان الأدب يعتمد على اللغة العادية التي لا تفيد كثيراً في خصوصية العمل الأدبي، وتميزه عن الكلام العادي، فاللغة أعطت للأدب مذاقه الخاص الذي يختلف من عصر إلى آخر، ومن كاتب لآخر "فاللغة تدل في الأدب بكيفية من أهم خصائصها تراكب السنن اللغوية، التي بدونها يستحيل ذلك التحول، شرط التوظيف الأدبي للغة وضعف الصلة بين العلامة ومرجعها وانطماس "الشفافية" التي تربطها في الإبلاغ العادي حيث تهتم بالأشياء ذاتها بينما نهتم في الأدب بالنص. فالاهتمام بالبنية اللغوية ضروري، وكل مباشرة للنص وجب أن تنطلق من لغته باعتبارها وسيلة الأدب وغايته، والنظام الذي يصرح أو يوحي بكل مضامينه" [2].

ومن هنا اهتمت الأسلوبية إلى جانب اللغة بدراسة الأدب، وركزت على دراسة النص. ومجال الدراسة الأسلوبية في النص الأدبي، يتحدد من خلال علاقات لغوية داخلية فيه، يمكن لقارئ النص تحليلها والتقاطها من خلال متابعة دقيقة ومستمرة لهذه الأنساق اللغوية التي تشكل علامات بارزة، وتهيء السبل أمام القارئ لاكتشاف جوانب متميزة فيه. "وعلى الرغم من اهتمام البحث الأسلوبي في هذه الأيام بالأسلوب الأدبي بالدرجة الأولى، ومنحه المركز الأول بين اهتماماته وجهوده، لأنه الأكثر جاذبية في الأسلوب فإنه في سعي مستمر إلى فتح السبيل أمام البحث عن فكرة إجمالية عامة فيه، تجد استحساناً لدى كل باحث، وتتخذ معياراً في كل بحث

(1) ساندیرس، فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ص51.

(2) صمود، حمادي، "في نظرية الأدب عند العرب"، طبعة النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ع64، 1990، ص210

أسلوبي كالتفريق الدقيق مثلا بين "الأسلوبية اللسانية Linguistische Stilistik" والأسلوبية الشعرية "poetische stilistik"(1).

والمسؤول الأول والأخير عن انتقاء الألفاظ ووضعها في مكانها المناسب هو المبدع، وذلك؛ لأنه يختار ألفاظه حسب الموضوع وحسب الموروث اللغوي الذي يمتلكه والذي يميزه عن مبدع آخر. ولغة الأدب هي لغة تنتج من تفاعل المبدع في النص مع لغته؛ فيقيم العلاقات وينتقي الألفاظ التي تناسب نصه ليجعله نصا يختلف عن باقي النصوص، وبقدر ما يكون التفاعل قويا يكون النص راقيا يناسب مستوى المبدع "هذا التميز في استخدام اللغة هو موضوع الدراسة الأسلوبية الحديثة، وهو جوهر العملية الفنية، لأن الأديب يعبر باللغة عندما يتجاوز مرحلة اللامبالاة إزاء اللغة، إلى مرحلة التفاعل معها والانصهار فيها، وهو بذلك يتجاوز التركيب المنطقي والضوابط الثابتة إلى تراكيب جديدة توقعها نفسه وتؤلف بينها مشاعره" (2).

ويختلف النقاد في معرفة مصدر الإبداع والأسباب التي تجعله يرتقي بنص عن بقية النصوص، فمنهم من يعطيه الدور الرئيس في تفوق النص وجماله، ومنهم من يجعل المؤثرات الخارجية والعنصر الزمني السبب في إبداع النص. "فريقٌ يعتبر الأدب بصورة رئيسة نتاج الفرد الخالق ومن ثم يستنتج أن الأدب يجب أن يبحث بشكل رئيس من خلال سيرة الكاتب ونفسيته، وفريق آخر يبحث في العوامل الرئيسية المحددة للإبداع الفني في المؤسسات المعاشية للإنسان في الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وفريق ثالث قريب منه يبحث بشكل واسع عن الشرح السببي للأدب في الابتكارات الجماعية للعقل البشري"(3).

وبعض النقاد يسلط الأضواء على المبدع فلا يرى في قراءة النص الأدبي غير المبدع، وذلك لكي يترك للقارئ فرصة تحليل شخصية المبدع حتى يعكسها على النص ويستنتج الجوانب الأسلوبية كاملة من خلال العناصر المشتركة بين المبدع ونصه، ولذلك نرى مجموعة من النقاد

(1) ساندیرس، فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ص63.

(2) عودة، خليل، "المنهج الأسلوبي في دراسة ا لنص الأدبي"، ص103

(3) ويلك،.رينيه، وارين، أو ستن، "نظرية الأدب"، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط3، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1962، ص90.

قد بذلوا جهودهم في "دراسة نتاج المبدع نفسه، أكثر من دراسة الظروف المحيطة به، فاربما يعثرون على الخطوط الرئيسة الخاصة التي تتكون منها الصورة. وفي هذه الحال سيكسب العمل الذي يقومون به الطابع الأسلوبي، وإذا تمكن الدارس من خلال الاستقصاء أن يصل إلى فهم جديد للشكل الأدبي فسيكون هذا البحث الأسلوبي قد أعطى ثمرة نقدية حقيقية"[1].

والأسلوبية تركز على الدلالة وتأثيرها في النص أكثر مما تركز على بساطة المفردة، لأن بساطة المفردة قد تنزل بمستوى النص عن مستوى الإبداع؛ لذلك فإن الأسلوبية لا تركز على شكل اللفظة وحسب، وإنما على عمق دلالتها أيضاً، متجاوزة مرحلة التبسيط عن مستوى الإبداع، لأن المفردة لا تشكل دلالة أسلوبية بحد ذاتها، ولكنها يمكن أن تتضافر مع غيرها من المفردات وفق نسق تعبيري خاص، يلح عليه المبدع، ويشكل بالضرورة ظواهر لغوية مميزة لها خصوصيتها في النص على مستوى تشكيل اللغة، وعلى مستوى علاقتها بالمبدع، لذلك فالأسلوبية لا تركز –فقط- على شكل اللفظة وإنما على عمق دلالاتها متجاوزة مرحلة التبسيط "إلى مرحلة أعمق عندما تتعامل مع لغة النص تعاملاً فنياً، من خلال إبراز الظواهر اللغوية المميزة ومحاولة إيجاد صلة بينها وبين الدلالات التي عن طريقها يمكن الوصول إلى المعنى الغائب في النص، وبذلك تتشكل القيمة الفنية للغة التي تشكل منها النص، ثم انتظام هذه الكلمات في جمل وانتظام الجمل في فقرات وتضافر هذه الأنساق مع المعنى"[2].

ولا تهدف الأسلوبية عند دراستها لنص ما استخراج عبرة أو تثبيت قيمة أو الكشف عن نظريات سياسية واجتماعية، وإنما تهدف إلى دراسة النص من أجل فنية النص، وليست الظواهر اللغوية فيه إلا وسيلة للوصول إلى فنية النص والكشف عن إبداع الكاتب وتأثيره في المتلقي، "فليس من هم الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه-مثلاً- كما أنها لا تتدخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة، وهي أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى كتلك التي ترى في الأدب تمثيلاً لتجربة بشرية، أو التي ترى فيه نقداً للحياة، أو تلك التي ترى فيه فناً للفن، أو تلك

---

(1) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص76.

(2) عودة،.خليل، "المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد: الأسلوبيةأنموذجا"، مجلة جامعة الخليل للبحوث،2003، ص51-52.

التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من حسن أو قبح"[1].

وينبغي أن تكون اللغة المستخدمة في كتابة النص الأدبي لغة أدبية تختلف في تكوينها عن لغة التخاطب العادي، لأنها تحمل فكراً وعاطفة، وتعبر عن الجانب المنطقي والوجداني لدى المبدع، وتعكس شخصيته وموروثه اللغوي والفني والأدبي، ولا يعني ذلك أن تكون لغة النص معقدة تمتلك الدلالة الغامضة والمضمون الشاذ، وإنما هي لغة تناسب مستوى المبدع، ولا يشترط أن تنزل لمستوى المتلقي فتكون سطحية ساذجة "ومن المهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز، وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزاً صلباً بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب، لان الأولى تستمد وجودها - بلا شك - من الثانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة، ثم القطعة بأكملها" [2].

وبهذا كله تفوقت الأسلوبية على علم اللغة، لأنها تعتمد على اللغة الأدبية المكتوبة بينما يركز علم اللغة على اللغة المنطوقة وآلية نطقها، ومالها من تأثير في الأداء الاجتماعي للغة، ووظائفها الإعلامية، متجاوزاً بذلك شيئاً في غاية الأهمية، وهو تلك اللغة التي تتميز عن الكلام المحكي بالدقة النحوية، والسلامة، وحسن التنظيم والبناء، وهذه أمور تتجلى بوضوح في الكلام المكتوب لا في الكلام الشفوي [3].

وبذلك تكون الأسلوبية قد اعتمدت على علم اللغة في بعض الجوانب، وتفوقت عليه في جوانب أخرى، فالأسلوبية علم متشعب يلتقط من كل زاوية ما يفيده ويفيد النص، ويبتعد عن كل ما يجمد النص ويجعله دون فائدة، فأصبحت الأسلوبية تمتلك أبواباً عديدة لاختراق النص وتحليله، وبذلك فتحت مجالاً واسعاً أمام الدارسين لتناول قضايا عدة تتعلق بالنص الأدبي بحيث

---

(1) عبد المطلب،.محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص378-379.

(2) المرجع نفسه، ص186.

(3) انظر خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص89

ترتبط هذه الظواهر المشتركة لتكون رؤية واضحة تعبر عن روح المبدع، ومع ذلك تبقى هناك بعض الآراء الخاطئة التي تنسب الأسلوبية للدراسات اللغوية فقط، وأنها نشأت مستندة إلى علم اللغة الحديث وتطوره وأن الأسلوبية لم تكن "في أول الأمر سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى "الأسلوبية" باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعا من فروع علم اللغة العام"(1).

وبهذا الفهم نستطيع أن نقيم علاقات واضحة بين الأسلوبية وعلم اللغة، وهي علاقات مبنية أساساً على خصوصية اللغة في النص، وليس على اللغة العادية، لأن فهم طبيعة النص الأدبي يشير إلى أن النص نتاج لغة فنية لها خصوصيتها، وهذه الخصوصية هي التي تشكل أساس الدراسة الأسلوبية.

ثانياً:علاقة الأسلوبية بالدراسات النقدية:

تعد الأسلوبية من المناهج الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجود في البلاغة لتمثل منهجاً حديثاً يقترب من منهج النقد الأدبي، وعندما نقول يقترب، فإننا بذلك لا ننفي عن الأسلوبية منهجية النقد، لأن الأسلوبية أصبحت عند كثير من دارسي الأدب منهجاً نقدياً يستند إلى مفاهيم جديدة في تحليل النصوص "والأسلوبية كعلم جديد نسبياً- حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة، وهذه الدراسة البلاغية كانت - يوماً ما - أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية، وربما ساعدت هذه النقود البلاغية في خلق

(1) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص124

الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية، بما قدمته من نصائح وتوصـيات وتقنيـات صـارمة وضعت بدقة بالغة"[1].

وإيماناً من هذا المفهوم قسم المبرد التشبيه إلى أربعة أقسام، تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد[2] وفضل من بينها التشبيه المصيب لأنه يحقق التطابق الشكلي بين عناصر التشبيه الخارجية.

ولعل هذا هو السبب في تفضيلهم التشبيه على المجاز، لأن في التشبيه وضوحاً وفي المجاز غموضاً "وفي التقويم النقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة والسبب معروف فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو- مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي بالمستطرف والنادر والغريب-، يظل محكوماً بالأداة ويتجاوز المشبه مع المشبه به" [3].

وعلاقة الأسلوبية بالنقد وطيدة؛ إذ يوجد تداخل بين الأسلوبية والنقد، وبشكل أكبر من التداخل الموجود بين الأسلوبية والبلاغة، ذلك أن النقد استطاع أن يتعامل مع النص بكل مظاهره، بينما البلاغة كانت تعاني من قصور أدى إلى الحد من حرية التعامل مع النص.

"فمن المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة، التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا، والتي يجب على الباحث في الأسلوبية أن يضعها في اعتباره، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة، وبهذا يمكن للنقد أن يتصل بالأسلوبية في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي"[4].

---

(1)عبد المطلب،.محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص352-353.

(2) انظرالمبرد،أبو العباس محمد بن يزيد، "الكامل". تحقيق محمد أبو الفضل، وإبراهيم شـحاته،،،دار نهـضة مـصر، القاهرة،1956، الجزء الثالث، ص28.

(3) عصفور، جابر، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، ص239.

(4) عبد المطلب،.محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص354.

وليس معنى ذلك أن الأسلوبية تنفصل عن الدرس البلاغي، ولكن يمكن القول إنهـا تكمـل جوانب النقص في الدرس البلاغي القديم، وتلتقي أكثر مع الدرس النقدي الحديث الذي ينـصب في كثير من جوانبه على الملاحظات البلاغية القديمة، وإذا كان القدماء قد فصلوا البلاغة عـن النقد، فإننا في الدراسات الحديثة لا يمكن الفصل بينهما، لأن مجال الدرس فيهما واحـد، وهـو النص الأدبي الذي تتشكل مادته من اللغة أصلاً، وهنا تدخل الدراسة الأسلوبية منهجـاً جديـداً يجمع بين الدراسة النقدية والبلاغية، وتعمل على توظيف المحتوى اللغوي في النص لدراسـات تحليلية تفضي في النهاية إلى استكشاف جوانب الجمال فيه، وتحديد المعنى من خلال العلاقـات اللغوية وطريقة استخدامها في النص، "والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب، وبتحديد أدق النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به مـن ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، فمجال عملها النص فحسب، أما النقـد فـلا يغفل في أثناء دراسته للنص تلك الأوضاع المحيطة به، هذا بالإضافة إلى أن الأسـلوبية تعنـى أساساً بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقـد أن العمل الأدبي وحدة متكاملة وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة -حينئذ- إلا أحد تلك العناصر" [1].

والأسلوبية تركز بحكم نشأتها على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته، وهي بذلك تخدم الناقد عندما تلفت نظره إلى المادة الرئيسة التي يتشكل منها النص، وهي اللغة بما فيها من خصوصية وتميز، وهي بذلك تجمع بين اللغة والنقد، فالأسلوبية "عندما ترتبط بهذين النظامين إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلاً لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التي تنتظمها سياقاته، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجاً لغوياً يمكن على أساسه أن يقيم نقده الموضوعي" [2].

وللغة خصوصيتها، وهي تكتسب هذه الخصوصية من الاستعمال المميز لها، والإنسان بطبعه يميل إلى الاستخدام الخاص للغة حتى في كلامه العادي "فاللغة كالتربة فإنها مهما تبلغ بها الخصوبة عرضة للتشقق، وخصوبتها مهددة دائماً باستغلال يمتص حيويتها، فهي تحتاج إلى

---

(1) سليمان، فتح الله أحمد، "الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب- القاهرة، 2004، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص52.

إنعاش متواصل حتى لا تصبح مجدبة عقيمة"(1). ولكن هذا لا يعني أن نحصر أنفسنا بين مفاهيم لغوية ونقدية دون أن يكون للواقع الاجتماعي أثر في معيار حكمنا على النص، إذ أن تجريد النص من البيئة المحيطة به يجعل التعامل مع النص تعاملاً جافاً، مما يعني "أن علينا أن نصبح نقاداً بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لا بد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع إلى نفاذ نظرتة في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني" (2).

ويمكن أن نجمل العلاقة بين الأسلوبية والنقد في رأيين هما:

الأول:- أن الأسلوبية تعتمد اعتماداً كبيراً على اللغة، مما يجعل مجالها محدوداً ضيقاً، بينما النقد يتخذ من الدراسة اللغوية دراسة ثانوية، مما يجعل العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة سطحية، وهذا الرأي يشير إلى "أن الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوجهتها- في المقام الأول- وجهة لغوية، أما النقد فاللغة –عنده- هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي" (3).

الثاني: أن النقد يعد أحد الفروع الأساسية لعلم الأسلوب "ويعني هذا الرأي أن النقد سيقتصر بحثه على الجانب اللغوي الأدبي، وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانباً مهماً في العملية النقدية مما يؤدي إلى محو النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضاً عن النقد الأدبي، فالأسلوبية والنقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان، وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط، ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا

(1) درو، إليزابيث، "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه"، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط منشورات مكتبة منيمنه، بيروت،ص84.

(2) ويلك، رينيه، "مفاهيم نقدية"، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة(110)، طبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، 1987، ص44.

(3) سليمان، فتح الله أحمد، "الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص37-38.

يعنيان نشوء التمازج الكامل، كما أنه ليس حتمياً أن يكون بقاء أحدهما مرتبطا بزوال الآخر"[1].

وبهذا يكون الاندماج بين الأسلوبية والنقد، فالنقد جزء من الأسلوبية والأسلوبية جزء من النقد، فهي تمثل اتجاهاته وتفرعاته، وهي تتعاون معه للوصول إلى أعماق النص الأدبي، "والنقد باعتباره ميزاناً في الأدب، قد حاول إن يلم بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافداً نقدياً يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها، فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع" [2].

وبهذا التطور تكون الأسلوبية قد ابتعدت- إلى حد ما- عن حلقة الدراسات اللغوية، لتقترب من دائرة الدراسات النقدية التي أصبحت أساساً في الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد مثل هذا الانتقال النوعي، مرحلة متطورة من مراحل تطور الأسلوبية، "وقد ازدادت أهمية الدرس الأسلوبي بعد أن تعددت مداخله، وهو في هذا التعدد يحاول أن يتخلص من سيطرة علم اللغة عليه، حيث انتابه – في البداية- نوع من الاتساع الشديد الذي دفعه للالتحام بعلم اللغة العام في دراسته للغات الإنسانية على إطلاقها، ثم تحول هذا الاتساع إلى ضيق شديد عندما عمد إلى ظواهر الاجتزاء لينفرد بنص واحد، أو عدة نصوص لمبدع بعينة وبين الاتساع والضيق تأتي الممارسات الأسلوبية لتركز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة في مجال الأسلوبيات التطبيقية" [3].

ولقد كانت الدراسات النقدية القديمة تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها تشكيلاً خاصاً في النص الأدبي، غير أن اللغة في الدراسات النقدية القديمة كانت وسيلة لشرح النص، وتبسيط معانيه، وصولاً إلى الفكرة الرئيسة فيه، فلم يلتفت اللغويون كثيراً إلى الناحية الفنية للغة،

(1) سليمان، فتح الله أحمد، "الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية"،، ص28.

(2) عبد المطب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص379.

(3) عبد المطلب، محمد، "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995، ص11-12

وإمكانية الخروج عن القواعد الأساسية فيها، من أجل إيماءات أعمق وأدل من اللغة المعيارية المباشرة التي تؤدي وظيفة نقل الأفكار وتبادل المعلومات، مما انعكس على طريقة فهمهم للصورة الفنية ومركباتها اللغوية، فقد "آمن اللغويون -إذن- بالفكرة التي ترى أن الشعر والنثر نوعان من الكلام البليغ لا شكلان متمايزان من التعبير، وقالوا إنه ليس ثمة فارق بين الشعر والنثر إلا أن الأول مقيد بالوزن والقافية التي يتحرر منها الثاني، وكان من الطبيعي أن يصرفهم التركيز على هذا الفارق الشكلي عن الالتفات إلى الفعالية اللغوية الخاصة بالشعر باعتبارها مظهرا لنشاط عقلي متمايز عن نشاط الناثر، ومن الطبيعي في مثل هذه الحالة -ألا نجد واحداً من اللغويين يفترض أن الدور الذي تقوم به الكلمات في الشعر يمكن أن يتمايز عن دورها في النثر، أو يفترض أن طبيعة الاستخدام الشعري للغة قد تجعلها تتعدى الأطر الثابتة للعرف اللغوي أو تحطم النسق اللغوي المتعارف عليه" (1).

وهذا الاهتمام باللغة انعكس في بعض الأحيان سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهمها، لأنه يركز على اللغة بحد ذاتها، ويتعامل معها على أساس أنها عناصر مكونة للنص، ويحـاول من خلال تحليل عناصر اللغة في النص، استكشاف ما فيها من جوانب تميز، وربما يأتي علـى حساب الصورة الفنية.

إن الاهتمام بالجانب اللغوي في تحليل النص قديم، فلقد قامت الممارسات النقدية الأولى على دراسة النص وتحليله لغوياً لتقريبه من الإفهام، فلقد اعتمد النقد العربي القديم على البلاغة بعدها المفهوم النقدي الوحيد الذي مارسه العرب في تحليل النصوص من ناحية لغوية وهذا التقويم يعد تقويماً أسلوبياً في مراحله الأولى فهو يعتمد على "الملاحظات والانطباعات التي تقّوم لفظة في البيت أو تعدل تركيب شطر أو بيت بأكمله، أو تقارن بين بيت وآخر، وحين يرجح أحدهما تساق العلل التي قد تتعلق بالنحو أو الصرف أو العروض، أو تتصل بلفظ قلق في موضعه أو معنى غير مستحب. ولم تكن هذه الملاحظات تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية، وإنما

(1) عصفور، جابر، "الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، ص142.

كانت تعتمد على الذوق الفردي والسليقة الأدبية والفطرة الشعرية التي فُطر العربي عليها وطُبعه واقعه بها، فكانت نظرات فردية لا نظريات نقدية"(1)

وهذا مخالف تماماً لمفهوم الأسلوبية الحديثة في تعاملها مع لغة النص، إذ أنها لا تتعامل مع لغة النص كهدف بحد ذاتها، ولكن تتعامل مع اللغة كوسيلة لفك رموز اللغة في النص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمبدع وخصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية، المستخدمة، "وعلى هذا يمكننا القول إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال؛ مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد" (2).

وبهذا المفهوم نجد أن الأسلوبية ترتبط من خلال اللغة مع النقد في دراسة النص الأدبي، لأن الأسلوبية تطورت من مجرد دراسات لغوية إلى دراسة توظف اللغة في خدمة النقد، على نحو ما نجده عند المدرسة السويسرية إذ اهتمت "بدراسة الوقائع اللغوية ومجموع السمات اللسانية الأصلية لكاتب من الكتاب أو لكتاب من الكتب، إنها تركت للنقد ولشرح النص أمر دمجهم وتأويلهم ضمن حالاتهم الخاصة، وتوخت بذلك الحفاظ على علم مستقل للأسلوب يتجه إلى الشكل اللساني تكمن مهمته في إعطاء تعاريف وتصانيف وملاحظات للنقد"(3).

وقراءة النص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية، وذلك عندما نتعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة في النص والتعامل مع التراكيب اللغوية للوصول إلى الدلالة واستخراج المعنى ليصل الناقد، وبعد توالي القراءات إلى قراءة واعية للنص، "ولو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقيميية، بحيث يتحول إلى عملية تعرف على النص-لو استطعنا ذلك- لوجدنا الأسلوبية بكل إمكاناتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي، أو بجواره وملاصقة له في أقل الاحتمالات، وبهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة، والأسباب التي

---

(1).سليمان، فتح الله، "الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص24.

(2) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص186.

(3) جيرو، بيير، "الأسلوبية"، ص76.

أدت إلى بروزها، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف، وبهذا أيضا- يتأكد الالتقاء بين النقد والأسلوبية واتصالهما بالنص الأدبي"(1).

لكن الاعتماد على التحليل والتفسير التقليدي من أجل الوصول إلى تقويم النص يلغي دور الأسلوبية، كما أن اعتماد النقد على الشروحات والتعليلات يدخله في مجال النقد التقليدي؛ لأن النقد يربط النص بالبيئة والواقع، ولا يقتصر على التعامل مع النص داخل، دون ربطه بالعوامل الخارجية، "والأسلوبية على الصعيد النقدي تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق متصل، وترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استنادٍ إلى التعليل والتبرير، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة، وفي استنباطه مجموعة المبادئ التي يقيس بها أعمالاً تختلف في طبيعتها من الجودة والرداءة، أما الأسلوبية فإنها بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل إبداع ذي طبيعة لغوية، دون أن تبتعد عن جماليات اللغة، ودون أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة، بل إنها ترى في النص خالقاً لجمالياته من خلال صياغته، وفي هذا يفترق نص عن نص، ويختلف عمل أدبي عن آخر لا من خلال الجودة والرداءة-ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء أو تتكرر الأنماط أو تتكاثر المنبهات الفنية" (2).

وما دامت العلاقة وثيقة بين الأسلوبية والنقد؛ فإن هذا يثير تساؤلاً حول دور الأسلوبية في النقد الحديث، وفي كونها بديلا عن النقد الأدبي، ومثل هذا الافتراض لا يمكن قبوله؛ لأن الأسلوبية من حيث هي منهج أو علم في رأى بعض النقاد، ليست بديلا عن النقد الأدبي ولكن يمكن التعامل معها على أنها منهج نقدي له خصوصية في دراسة النصوص الأدبية اعتمادا على دراسة الظواهر اللغوية في النص على اعتبار أن هيكل النص يعتمد اللغة أساساً، ولا يمكن فهم النص إلا من خلال تحليل مادته اللغوية، واعتقد أن الأسلوبية لا يمكن أن تشكل بديلاً عن النقد بل هي مكملة له، وفرع من فروعه، يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي، بطريقة منهجية، "وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي من حيث استنادها

---

(1) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص355.

(2)المرجع نفسه، ص256-257.

إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة، ولكنها فيما عدا ذلك تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة، من حيث التركيز على النص الأدبي، واعتباره نقطه البداية والنهاية، في عمليات التحليل" [1].

وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النص، وتعامل معه من خـلال محيطـه الخـارجي، والعوامل المؤثرة فيه، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والظروف الخاصـة لمؤلفه، فإن النقد الحديث، ومن خلال تطور الدراسات اللغوية ركز بشكل أعمق على العلاقـات الداخلية في النص، التي أساسها اللغة وعلى انتقادات الدراسات النقدية الحديثة من تطور الدرس اللغوي على اعتبار أن مادة النص الأساسية هي اللغة، وتحليل اللغة يعني تحليل النص، لأنه لا يمكن أن تتشكل رؤية نقدية حول النص إلا من خلال فهم مكوناته، وما تتميز به هذه المكونـات من خصوصيات تفرض نفسها على النص أولاً، وعلى الناقد ثانياً.

وباعتماد النقد على الدراسات اللغوية للنص فقد أصبح يصل إلى مرحلة متقدمة في دراسـة النص الأدبي، لا سيما أن اهتمامات النقد القديم كانت تنصب على حياة الشعراء وبيئاتهم أكثـر من الاهتمام بالنواحي الجمالية والفنية، مما أضعف علاقة النقد بالنص، ولهذا تفوقت الأسـلوبية على النقد لأنها استطاعت أن تتجاوز مرحلة الضعف الموجودة إذ فقد اعتمدت اعتمـاداً كبيـراً على اللغة في تعاملها مع النص الأدبي، ثم اندمجت بعد ذلك مع النقد ليكمل كل منهـا الآخـر، وليشكلا معا ما يسمى النقد الأسلوبي، فقد قدمت الأسلوبية كثيراً من التحلـيلات فـي المجـال اللغوي من حيث الطاقات التعبيرية الموجودة داخل النص الأدبي. "وبهـذا يمكـن أن نعتـرف باستقرار الأسلوبية كنظرية أساسية ضمن نظريات أخرى، في دراسة النص عامة وأسلوبه على وجه أخص، وإن كان هذا لا ينفي من وجهة نظرنا أنها أقرب إلى الصحة من غيرها باعتبـار تركيزها على العمل ذاته ولن يعيبها في هذا المجال أن تركت أبعاداً أخـرى للعمـل الأدبـي، تتعرض له مناهج نقدية أخرى، فليس من هم الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه مثلا- كما أنها لا تتدخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة وهي أمور تعرضـت لهـا اتجاهـات أخرى كتلك التي ترى في الأدب تمثيلاً لتجربة بشرية، أو التي ترى فيه نقداً للحياة، أو تلك التي

---

(1) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص124.

ترى فيه فناً للفن، أو تلك التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من حسن أو قبح" (1).

وإن الاندماج بين الأسلوبية والنقد جعل من الصعب الفصل بينهما في معالجة النص الأدبي، "ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل، الآن، تداخلاً شديداً مع النقد الأدبي، تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي في مجالات عديدة، ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة، مثل علم العلامات Semiotics، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدي إلى تطوير مناهج النقد الأدبي، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها لأنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها" (2).

ونتيجة لهذا التداخل وامتزاج المنهج الأسلوبي بالمنهج النقدي؛ فقد أصبح المنهج النقدي يتعامل مع الظواهر اللغوية، ويعدها أساس الإبداع في العمل الفني، فاللغة تمكن الناقد من الوصول إلى جماليات النص والجوانب الفنية الموجودة فيه "والحقيقة أن اللغة يجب أن تكون في مفهومنا هي المادة الأولية التي يستخدمها الأديب وإذا كان الأمر كذلك-فإن النقد الأدبي يجب أن يستعين هو الآخر بلون من المعرفة اللغوية التي ترتكز على منطلقات علم اللغة، حتى يمكنه تبين كيفية إقامة هذا البناء اللغوي الأدبي، فمجال الإبداع ومجال النقد يكادان يتكاملان، بل يتوحدان في كون العمل الإبداعي صياغة لغوية، والنقد الأدبي صياغة حول الصياغة الأولى"(3).

و قد خاض التحليل الأسلوبي للنص النقد كثيراً من الإشكالات، لا سيما أن النص يمثل "بالنسبة إلى النقد الحديث تحدياً وإشكالية معقدة ومصدراً لحوار خصب في المفاهيم والمقاربات النقدية وخصوصاً علاقته بالأسلوب والأسلوبية، ويشغل التحليل الأسلوبي للنص موقعاً مهما في الاستقصاء النقدي الحديث، وبدأ التحليل الأسلوبي ينظر إلى النص نظرة نقدية شاملة في نهاية

---

(1) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص378-379.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص131.

(3) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص367.

السبعينيات، وظهرت بعض الاتجاهات الأسلوبية الحديثة في قراءات عدد من النقاد العرب المحدثين" (1).

ومنهج النقد الأسلوبي يمتاز بالموضوعية وغياب ذاتيه الناقد، لا سيما أن الناقد يتعامل مع مفردات وألفاظ يصدر حكمه عليها دون إن يحاكم المبدع نفسه، لذلك، "فإن نجاح المنهج الأسلوبي يقوم على فرضية أساسية هي كون العمل الأدبي كله دالاً، تقوم فيه كل جمله بوظيفة كالكلمة المفردة تماماً بحيث تتجمع من وظائفه الجزئية كلية النص، وعلى هذا تذوب ذاتية الناقد نظرا لأنه محكوم بطبيعة هذه الوظائف وصلتها بالسياق العام، وصلتها بمنطقة النص ذاته، فالدقة الموضوعية أمر متاح ما دمنا وضعنا في الاعتبار الشروط الدلالية للعمل الأدبي" (2).

ويمكن تقسيم عناصر العمل الأدبي إلى مبدع ومتاقٍ أو مرسل ومستقبل، وتشمل الرسالة التي يؤديها المبدع أو النص الأدبي مضمون العمل الأدبي الذي تتناوله الدراسات الأسلوبية

والنقدية بالدراسة والتحليل، فهو يشتمل على الدال والمدلول، وهذا هو خلاصة العمل الفني، فنحن لا نحاكم المبدع أو الملتقي، وإنما نحاكم النص من حيث الدلالة ومدى ملاءمة النص للمستوى الفني الجمالي، والاتجاهات النقدية متعددة الرأي مختلفة في منظور تركيزها على عناصر العمل الفني، فمنها اتجاهات ركزت على المتلقي، ومنها اتجاهات ركزت على مضمون العمل الأدبي من حيث الدالّ والمدلول، ومنها اتجاهات ركزت على المبدع من حيث حياته وبيئته وأثرها في أعماله الأدبية.

أما الاتجاه الذي ركز على المتلقي فإنه يرى أن الأسلوبية "قد اهتمت اهتماماً كبيراً بدور القارئ إذ لم يعد الأسلوب مجرد تحديد للظواهر الأسلوبية وتعيينها فحسب، وإنما انصب الاهتمام على دور القارئ وما يمارسه من الأسلوب عليه من سلطة أو تأثير، إذ لا يشكل

---

(1) قضاة، محمد أحمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص246.

(2) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص366.

الأسلوب حضوره الفاعل إلا من خلال القارئ، الذي أصبح ركنا فاعلاً وأساسياً في الدراسات الأسلوبية"(1).

وبهذا يكون جلّ التركيز على المتلقي الذي يتلقى الرسالة ويفهمها، ويستوعبها ثم تؤثر فيه ذلك التأثير الذي أراده المبدع من رسالته الأدبية، وتعد الدراسات الأسلوبية التي ركزت على دراسة تأثير النص على المتلقي من الدراسات المهمة في مجال الدراسات النقدية حتى أصبحت تدعى "بأسلوبية التلقي وفيها "يظهر المتلقي على أنه قطب الاتصال والتأثير في الدراسات الأسلوبية، فالدراسة الأسلوبية -أو أسلوبية التلقي علي التحديد- تحاول أن تبرز حضور المتلقي ودوره في فهم النص الأدبي وذلك من خلال التفاعل معه، وبذلك لم يعد المتلقي في الأسلوبية مستهلكاً وإنما أضحى مشاركاً ومنتجاً ومعيداً لتشكيل النص. وبهذا يصبح المتلقي طرفاً أساسياً من أطراف عملية الاتصال الأدبي وذلك من خلال تأثير الظاهرة اللغوية فيه" (2).

ويشكل المتلقي عنصراً رئيساً في العملية الفنية، إذ بدونه لا تكتمل هذه العملية، لأن قيمة النص تتحدد في استقبال المتلقي له، وتفاعله معه، وبدون المتلقي يظل النص ناقصاً، لأن كاتب النص لا يكتبه لذاته، وإنما يكتبه لمتلقٍ واعٍ يستطيع أن يعيد التجربة ويتفاعل معها ذلك "أن المتلقي لا يكتفي بمجرد الفهم بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وافكار، ومواقف واتجاهات. وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه فيثري تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه" (3)

أما الاتجاهات التي ركزت على المبدع أو المرسل فأصحابها يرون أن المبدع هو خالق النص، هو الذي يتحكم فيه، ويرسم ملامحه من خلال خلاصة التجربة التي عاشها فهو يعكس نفسيته من خلال النص الذي يبدعه " وكلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبي ازداد أسلوبه دلالة على ذات نفسه، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرفه أي رجل هو، ولا عجب، فليس الأسلوب

---

(1) ربابعة، موسى، "الأسلوبية:الاتصال والتأثير"، مجلة علامات، الجزء(27)، مج7، مارس 1998، ص28.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص237.

شيئا مظهريا كالثياب، وإنما هو من الرجل لحمه وعظمه ودمه، أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكراً وخلقاً وشخصية وجوهراً وكياناً"[1].

فالمبدع هو المسؤول الأول عن النص، لذلك فإن أي ملاحظات ودراسات حول النص توجه مباشرة للمبدع، لأنه هو حامل الرسالة الإبداعية إلى القارئ، ولا يعني ذلك أن توجه كل الدراسة النقدية إلى المبدع كشخص، وإنما يظل الاهتمام به قائماً باعتبار علاقته المباشرة بالنص، واختياره للمفردات والصور والتراكيب، وعلاقة ذلك كله بالحالة التي كان عليها الكاتب ودفعته إلى إبداع النص، واختياره لأنماط التعبير فيه، وفيما يتعلق بالرسالة، وهي الأساس في ذات العملية الفنية، فهي تحمل المعنى في داله ومدلوله وهي تعبر عن روح المبدع بوسائل تعبيرية كثيرة، لذلك فقد ركز عدد كبير من الدارسين على النص باعتباره جوهر العملية الفنية، ولأنه الجسر الذي يصل بين المبدع والمتلقي، فوسيلة الاتصال تكمن في النص الأدبي، وأساس النص الأدبي اللغة المكونة له؛ والتي تنسج الوسائل التعبيرية لتدل على المعنى الذي أراده المبدع "ويقدم النص الأدبي للدراسة الأسلوبية كل ما تحتاجه من أشكال التعبير اللغوي لتصل في النهاية إلى تحقيق الأهداف التي قامت من أجلها، ولا تعتمد هذه الدراسة على مجرد أفكار نظرية، وإنما تقف عند الجانب التطبيقي الذي يتيح ممارسة هذه الأفكار، وبشكل عملي يصل في النهاية إلى النتائج التي تبرز أهمية هذه الدراسة" [2].

وهكذا فإننا نلاحظ أن الأسلوبية تركز على "وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس" [3].

ومهما كان التركيز على المبدع والمتلقي فإن الاهتمام الأكبر يوجه للنص الأدبي؛ لأنه الجزء الوحيد الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل، والوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب الذي يهدف كاتب النص إلى إيصاله للمتلقي بطريقة تحدث فيه هزة التفاعل مع هذا المعنى، بعد أن يكتشف

---

(1) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص227.

(2) عودة، خليل، "المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي"، ص105.

(3) العطار، سليمان، "الأسلوبية علم وتاريخ"، ص133.

–بنفسه- هذا الغائب الذي هو جوهر العملية الإبداعية، والغرض الذي من أجله وجـد الـنص أصلاً، "ولن يغنينا التعويل على المبدع أو المتلقي عن القول بكينونة ذاتية للنص تعطيه الحق في إبداع قوانينه، وتتمثل هذه الكينونة بحق، فـي شـبكة العلاقـات المعقـدة لمجموعـة الـدوال والمدلولات، التي تمثل الأفق الرحب أو الفضاء الواسع الذي تتجمع فيه جزيئات العمل الإبداعي والذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق"(1).

وعلى هذا، فسواء اعتمدت الدراسات على المبدع أو المتلقي أو النص فإن الحكم يجب إن يكون بعيداً عن التقويم الذي يندرج تحت الخطأ والصواب، فالنص لا يندرج تحت الخطأ والصواب والتقويم المعياري، وذلك لأن "مسألة التقويم تصبح أمراً بعيداً عن المنهج العلمي لا ينظر إلى الحسن أو القبح، بل لا يرى اختلافاً بينهما، وإنما يأتي الاختلاف من تمايز الأنواع دون اهتمام بتقييمها"(2).

ولقد ارتبطت الأسلوبية بكثير من المناهج النقدية، ولعل أبرز هذه المناهج المنهج البنيوي الذي يعتمد موت المؤلف، ويركز على النص الأدبي من خلال الثنائيات الموجودة في النص حيث تعتمد على الظواهر اللغوية لاستنتاج الدلالات والمعاني، وبما أنه يركز على الدراسات اللغوية، فإن "مهمة الناقد ليست هي اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجي السابق يحصرها في هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي، ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها" (3).

فالبنيوية اتجاه يقارب بين النصوص، وعليها يتوجه هذا المنهج لتشريح النص والوقوف على عناصره ودراسة العلاقات القائمة لفهم بنيته، ويدرس كذلك الكيفية التي شيد عليها بناء النص والكيفية التي تنتظم بها عناصره، فيحدد علاقة العناصر مع بعضها بعضاً داخل النص، ولكن البنيوية تركز بشكل كبير على النص دون ربطه بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو

(1) عبد المطلب، محمد، " البلاغة والأسلوبية"، ص256-257.

(2)المرجع نفسه، ص372.

(3) فضل، صلاح، "مناهج النقد المعاصر"، ط1، دار الأمانة القاهرة،1997، ص90.

السياسي "فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالاً لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية"[1].

وبهذا الفهم تكون البنيوية والأسلوبية قد اشتركتا في هدف واحد وهو دراسة النص وتحليله، وعلاقة النص بالمتلقي الذي يعد ركناً أساسياً في العملية الإبداعية، من خلال تلقيه النص وتفاعله معه، واستجابته للمعاني التي يطرحها وفق رؤى محددة يلتقي فيها كاتب النص مـن المتلقـي، وبذلك تكون البنيوية والأسلوبية قد اشتركتا معاً في معالجة النص ودراسة جوانبه المتعددة مـن خلال انعكاس هذا النص على القارئ الذي يعد المستقبل لتلقي الرسالة الإبداعية.

ثالثاً: جوانب النقص في الدراسة الأسلوبية:

تعتمد الأسلوبية دراسة النص من حيث بنيته اللغوية، وتركز بشكل خاص على دراسة الظواهر اللغوية فيه، على اعتبار أن اللغة هي جوهر النص، وهي المادة التي يتشكل منها، وتمثل الدراسة الأسلوبية منهجا نقدياً حديثاً يعتمد عليه كثير من دراسي الأدب في تحليل النص الأدبي، واستكشاف جوانب التميز فيه، وسبقت الإشارة إلى أن الأسلوبية لا تمثل بديلا عن النقد، ولكنها تعد واحدة من مناهجه، وطريقة من طرق دراسته تركز بشكل خاص على الظواهر اللغوية المميزة فيه.

غير أن "معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبيات قد اتسمت، بالرغم من منجزاتها في مجالي النقد الأدبي والدراسات الأدبية، بقصور شديد، لم يمكنها من أن تصبح بديلا حقيقا للنقد الأدبي أو منافسا له، ولم يتمكن علم"الأسلوبية" إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتقييمها".[2]

فالأسلوبية تستثني من الدراسة كل ما يخرج عن نطاق النص الأدبي من أمور غير أدبية أو لغوية، وتركز اهتمامها، في حقيقة الأمر، على التعامل مع النص من داخله، ومع "حقيقة

---

(1) فضل، صلاح، "مناهج النقد المعاصر"، ص89.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص129.

الرسالة في النص الأدبي دون الاقتراب من أي قبليات أو مسبقات تتصل بأمور غير أدبية لأن الأسلوبية بهذا الشكل الذي صارت إليه على استعداد لتقبل هذه الأمور".[1]

ولعل حصر الدراسة الأسلوبية في الجوانب اللغوية دون غيرها قد يفيد الدارس، ويجعله يدور في حلقة ضيقة ينحصر إطارها داخل النص، ولا يتعداه، وبذلك "فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي، وأقصد الجوانب التي تعد من تصميم الدراسات النقدية من مثل الحبكة، والشخصيات، والأفكار، والدلالات الاجتماعية والنفسية... الخ"[2].

وبسبب التركيز على الجوانب اللغوية أصبح الناقد يعتقد أن عليه أن يخلق جواً لغوياً في النص الأدبي كي يستطيع أن يرتقي بتحليله إلى المستوى المطلوب من الدراسة النقدية، لذلك أصبح تحليله محدوداً، فالدراسة الأسلوبية أصبحت " تفترض أن يبدأ الدارس من بداية محددة وهي اللغة، أي أنها تفرض على الدارس النقطة التي ينطلق منها إلى دراسة النص، وهي بهذا تقيد خطواته منذ البداية، وتضعه في طريق ذي اتجاه واحد، وعليه أن يسير فيه".[3].

وإذا كانت الأسلوبية تتعمق في النص من حيث الظواهر المميزة فيه، فإن تحليلها لظواهر اللغة يفيد كثيراً في التركيز على خصوصية اللغة في النص، بحيث تبرز اللغة وعاء واضحاً يستوعب انفعالات الكاتب وأحاسيسه ومشاعره، وبذلك تكون أداة طبيعية للمبدع والمتلقي على حد سواء في التركيز على ظواهر تكون بمثابة مفاتيح للنص تكشف عن أسراره، وتركز على محاور الأدوات التي شغلت المبدع دون غيرها من أدوات التعبير الأخرى. "وإذا قلنا إن الأسلوبية بكشفها عن التباين الأسلوبي إنما تقودنا إلى عمليات التوصيل، وتلفتنا إلى طبيعة "الرسالة" في النص الأدبي. إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب في ذاته لا يمكن أن يكون مساوياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي، ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة، لا تستطيع الأسلوبية بوضعها الحالي أن تتعامل معها، بسبب ما في

(1) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص188.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص129.

(3) عودة، خليل، "المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد" الأسلوبية أنموذجاً""، ص54.

مناهجها نفسها من قصور. ومن أهم الظواهر التي عجزت المناهج اللغوية، المتمثلة في الأسلوبية عن معالجتها، ظاهرة الأبنية البلاغية التي تفوق التركيب الواحد، ومنها الأبنية العليا الشاملة في النصوص الأدبية".[1] وقد لا يفيد هذا كثيراً في تحليل الظواهر الجمالية في النص، لأن التركيز على اللغة قد يصرف المتلقي، بعض الشيء، عن الدراسة البلاغية التي هي بحد ذاتها دراسة جمالية إبداعية، وهذا لا يعني أن الأسلوبية تبتعد كلياً عن التحليل البلاغي في النص، ينبغي للأسلوبية أن تخرج عن نطاق المجالات اللغوية المقيدة، لتركز مجال اهتمامها على الجوانب العاطفية والجمالية المستنتجة من النص، التي تمثل روح الكاتب وموروثه الثقافي والأدبي، الذي لا ينحصر ضمن كلمات مقيدة أو ألفاظ محددة، "وعليه ينبغي ألا تكون الدراسة الأسلوبية مجرد دراسة الخصائص اللغوية، وإنما يجب أن تتجه إلى فهم العمل الفني، وتستند هذه الدعوة إلى مقولة مؤداها أن أبعد مجالات الفن عند الكاتب وأعماق تجربته العاطفية وأعلى آفاق نظرته الروحية لا يعبر عنها جميعاً إلا بكلماته ولا تفهم إلا بفحص فنه اللغوي فحصاً دقيقاً، وحتى لو سلمنا بهذا الأمر فإننا يجب أن نسلم أيضا بأن هناك صعوبات حقيقية في عملية الانتقال من الخصائص المعنية في المفردات والتراكيب التي يبدأ بها دارسو الأسلوب إلى الاعتبارات الكبيرة في فن الكاتب أو الشاعر".[2]. علماً بأن بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة قد تخطت مرحلة الدراسات اللغوية بحيث تكون منهجاً تعبيرياً متكاملاً يعالج النص من جميع جوانبه، وهكذا "أصبحت الأسلوبية علما يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، وهو أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس، وعلم الأسلوبية ليس حكراً على ميدان إيصالي دون آخر، وليس حكراً على ميدان تعبيري دون آخر".[3]

لذلك لم تقدم الأسلوبية رؤية واضحة للتمايز الجمالي في النص، بل إنها أيضاً لم تتعمق في فنية النص، لذلك فإنه لا يتمكن من معالجة النص معالجة صحيحة إلا ناقد يتميز بخبرة ثقافية واجتماعية، وذوق رفيع، كي يستطيع الارتقاء بالنص ومعالجة جوانب القصور الموجودة في المنهج الأسلوبي في هذا الجانب بالذات، ذلك أن "دارسي الأسلوبية، من هذه الزاوية، شأنهم

---

(1) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص129.

(2) قضاة، احمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص250.

(3) عياشي، منذر، "مقالات عن الأسلوبية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص29

شأن ممارسي الدراسات الأسلوبية يعتمدون أساسا على خبرتهم، وحساسيتهم النقدية ومعرفتهم بالتراث الأدبي قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية، تلك المبادئ التي تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلاً كاملاً أو شاملاً، وهذا طبيعي لأن المبادئ الأسلوبية، وهي مبادئ لغوية أساساً، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية والكائنة في النصوص الأدبية، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التي تمثل جانبا هاماً من النصوص الأدبية أي تلك الظواهر التي تميز نصا عن آخر أو كاتبا عن غيره".[1]

والسبب في هذا القصور يعود إلى أن بعض النقاد ركز اهتمامه على شكل النص دون أن يعبأ بمضمونه، فأصبحت دراسته دراسة شكلية لا تدخل في أعماق النص، بل تنحصر في الإطار، وتبتعد عن حقيقة النص وجماله، لذلك نجد "أن عدداً من الدراسات قد اعتنت بالشكل وكأن الأسلوب مرادف أدبي لكلمة Forme التي قد تترجم إلى كلمة "شكل" أو "صورة" أو "صياغة"، وبهذا المعنى قالوا أسلوب فلان، وأسلوب العصر الفلاني، وأسلوب المدرسة الفلانية، وحينما تعددت الدراسات جدت اعتراضات على حصر الأسلوب بالشكل ورأى بعض الدارسين أن وراء الشكل عالماً لا بد من رؤيته وإخراجه والاهتمام به، عالماً من الأفكار والعواطف والأخيلة والحالات النفسية، ولذلك قالوا الأسلوب شكل ومضمون".[2]

والشكل ليس هدفاً في الدراسة النقدية، لأن الدراسة النقدية الواعية تخرج من إطار النص إلى داخله، فالإطار الخارجي قد يكون مفيداً في جوانب محدودة جداً، ولكنها ليست الأساس في فهم النص وتحليله، كما أن العمومية في تحليل النص قد تسيء فهمه، ولعل كثيراً من الدارسين يفهمون الأسلوبية على أنها مجرد التقاط ظواهر عامة، والتركيز على هذه الظواهر وكأنها جوهر الدراسة النقدية.

والمشكلة تكمن أيضاً في قصور الدراسات اللغوية عن تغطية النص بأكمله من حيث الدراسة والتحليل، وذلك أن مجالاتها الدراسية ضيقة ومحدودة في نطاق تحليل الكلمات أو

---

(1) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"،،ص130.

(2) قضاة، احمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص247.

الجمل، ولا تصل إلى مستوى تحليل النص الأدبي، إن "معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية في مستوى الجملة أو ما هو أدنى من الجملة، وذلك لعجزها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص. ولم تظهر النظريات التي تستطيع بطبيعتها الشاملة، التعامل مع النصوص إلا أخيراً، وهي نظريات ما زالت في أطوارها الأولى المبكرة".[1]،

وقد صدرت دراسة حديثة تدعو إلى تجاوز حدود اللفظة والجملة؛ لأن دراسة النص هي الكفيلة بارتقاء مستوى الدراسة وجعلها صالحة للبحث والملاحظة، وذلك لأن هذه الدراسة تتسم بالشمولية والتمييز والإحاطة بجميع الجوانب التي هي في النهاية مرحلة العمل الفني، وجوهر التميز فيه.

"إن هذه المعطيات جميعاً تتمخض عن دلالة واحدة يستنتجها من يتأمل التطور الجاري في الدرس اللغوي، وهي أن الحاجة باتت ماسة، الآن أكثر من أي وقت مضى، لوجود علم لسان خاص بالكتابة، علم لسان للأدب، يتجاوز الحدود الضيقة التي رسمها علم اللسان البنيوي، وهو العلم الذي قصر جهوده حتى الآن على دراسة الجملة، دون الالتفات إلى بنية أكبر وهي بنية النص"[2].

ومن ناحية أخرى فإن طبيعة الدراسات اللغوية لا تتعمق في ذاتية المبدع والظروف التي دفعته لكتابة النص والعوامل الاجتماعية والثقافية التي أثرت فيه، والتي لا يمكن تجاهلها من أجل الوصول إلى حقيقة النص، علماً أن الوعي بالنص لا يكون إلا باستنتاج الآخر المؤثر في نفسية المبدع وحياته عامة، حتى يتم تكوين رؤية واضحة فإبعاد المبدع عن الدراسة يجرد الدراسة من الحقيقة الواقعية والروح التي يتميز بها النص عما سواه، ويجعل الدراسة محصورة في بؤرة محددة، هي بؤرة النص، بما في ذلك من عزل للنص عن محيطه الخارجي، وعلاقاته بالواقع والمبدع، فمما "لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءا من نسيجه، وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس

(1) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"،،ص130.

(2) خليل، إبراهيم، "الأسلوبية ونظرية النص"، ص93

التاريخي، والحس الفني، والحس الديني، والحس الأسطوري، حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافس بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر، وذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصبا صالحا لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه في جانب كبير-من خارج ذاته"(1).

فالأدب لا يحصر نفسه في المجال اللغوي؛ لأن المكونات الجمالية للنص لا تقتصر على الجوانب اللغوية، فاللغة التي هي مادة النص تعد أداة أساسية لفهمه، ولكنها ليست الأداة الوحيدة التي يجب أن تلفت انتباهنا وتصرفنا عن غيرها من أدوات النص الأخرى إذ أن "الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية...الخ، ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها، بأدواتها اللغوية الجزئية في النهاية،وكل ما تستطيع "الأسلوبية" أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً منغلقاً يستقل عما حوله" (2).

وفي اعتماد الأسلوبية على الدراسات اللغوية تكمن الخطورة في أن تتحول الدراسات الأسلوبية إلى دراسات إحصائية؛ تهدف إلى إحصاء المفردات وعد الكلمات، وفي هذا الاتجاه انقسم النقاد إلى اتجاهين متضادين: فمنهم من يرى أن الدراسة الإحصائية هي دراسة عقيمة،_لا تقدم فائدة في فهم النص وتحليله؛ وبذلك يتحول دارس النص من ناقد إلى مجرد متتبع لظواهر النص اللغوية، فينصرف إلى إحصائها في داخل النص الأدبي خصوصا إذا اعتمد الإحصاء العددي والكمي، وبذلك فإن "قضية استخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب قضية مختلف عليها، والاعتراض المقدم غالبا هو أن الأسلوب واقعة فردية ونوعية، ولتعقيدها من جهة أخرى، لا يمكن إدخالها في أية فئة مجردة وكمية للتحليل الإحصائي" (3).

---

(1) عبد المطلب، محمد، " قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، ص15.

(2) عياد، محمود، "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص130.

(3) جيرو، بيير، "الاسلوبية"، ص133.

وهناك رأي آخر يرى في الإحصاء أساس الدراسة، إذ بالإحصاء يتم استنتاج الحقائق من خلال رصد الكميات اللفظية وإجراء رابط يربط بعضها ببعض لتثبيت دلالة النص، فأصحاب هذا الرأي "يلاحظون أن التحليل الإحصائي هو الأداة لكل العلوم الإنسانية التي اتخذت من دراسة الظواهر النفسية، والنوعية ذات الأصل الفردي موضوعا لها، حيث أكدوا أن هذه العلوم تسمح تحديداً برصد الفرد ضمن الكتلة كما تسمح بقياس مفرداته وهذا صحيح في سلسلة التعميمات والتجريدات" [1].

وإذا وقفنا عند أصحاب الرأي الأول نرى أنهم يرفضون مبدأ الإحصاء في الدراسات اللغوية؛ لأن الإحصاء لا يقدم سوى شروح أسلوبية سطحية، فهو لا يتعمق في ذاتية النص ولا يستخلص الجوانب الجمالية فيه، مما يجعل الدراسة رياضية إحصائية خالية من روح الإبداع وكشف مواطن الجمال وأسراره "فالموضوع هنا متعلق إذن وبكل وضوح بتكرار الخصائص الأسلوبية وتوزعها في البنية الشكلية، فيستطيع المنهج الأسلوبي بتحديد هذه الخصائص، واعتماداً على التحليل الحسابي الآلي للتكرار كشف شروح أسلوبية محددة كالأسلوب الاسمي، والأسلوب الفعلي، إلا أنه لا يستطيع كشف الجمال الأسلوبي كما تبدي بعض الانتقادات" [2].

وبهذا فإنه من الخطورة أن تتحول الدراسة الأسلوبية إلى دراسة رقمية كمية، فتبتعد عن المضمون، مما يجعل الناقد يهتم بالتنسيق الخارجي والشكل دون أن يعير المضمون الذي يرتكز عليه النص أي اهتمام، فهو بذلك ينسى هدف النص ومضمونه، ويلهو بألوان زائفة وإطارات براقة تزين فيها النص، مما "يوقعنا في خطورة الاهتمام بالناحية الكمية حتى ولو ضحينا في سبيل ذلك بالناحية الكيفية، وكأننا عدنا إلى الاهتمام بما يقال لا بكيفية ما يقال، مع ما في ذلك من إغفال ضمني لدور السياق في التركيب الأدبي" [3].

وهم يرون أن اعتماد الأسلوب على الإحصاء يدخله في دائرة الاحتمالات والتخمينات التي تبتعد كل البعد عن الحقيقة الأدبية، "فبالاعتماد على نظرية الأسلوب الإحصائية والمقارنة

---

(1) جيرو، بيير، "الاسلوبية"، ص133.

(2) ساندريرس،.فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ص39

(3) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص201.

بين تعاريف الأسلوب وفق مناهج كمية يتبين أن للأسلوب طابعا مختلفا كل الاختلاف، "فالأسلوب هو مفهوم الاحتمال "a probabilistic concept""[1].

أما أصحاب الرأي الأخر، فهم يرون في الإحصاء منهجاً تجريدياً يبتعد عن النظرية والذاتية في الحكم على النص، وذلك باعتماد ما يثبت من أحكام نقدية بالرجوع إلى حقائق رقمية وكمية، فهم يرون في الإحصاء "ذروة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال الاقتراب من منهج العلم التجريبي والرياضي والابتعاد عن الذاتية والانطباعية التي تتسم بالأحكام النقدية، وترجع أهمية المنهج الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة التي يتميز بها نص أدبي معين"[2].

وهم بذلك يرون أن الإحصاء لا يتعامل مع الشكل الخارجي للنص، ويرون أن في المنهج الإحصائي قدرة على الخوض في المضمون، وذلك باستنتاج الدلالة من إجراء ربط الملاحظات الكمية والعددية، ومن ثم استنتاج مضمون النص وغايته، فهم يرفضون الاعتماد على الأعداد والكم فقط، ويرون من الضروري "ألا يظل الإحصاء في إطاره الكمي، بل لا بد من تحوله إلى طبيعة كيفية، على معنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص، بل لحساب شعرية الصياغة، وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى، دون نظر إلى محيطها السياقي أولاً، ثم داخل السياق ثانياً"[3].

ويدافع أنصار الإحصائية عنها؛ فيرون فيها مثال النموذج الخاص الذي يطبق على النموذج العام، فمعظم الدراسات لا تتمكن من أخذ صورة حقيقية للمبدع، ولا للمجتمع الذي يعيش فيه، فتطبيق المنهج الإحصائي على نموذج نصي يعكس صورة المبدع وحال المجتمع الذي يعيش فيه، وذلك من خلال دقة النتائج التي تتوصل إليها الإحصائية، "من هنا تبرز وثاقة العلاقة بين الدرس الأسلوبي وأهمية المعالجة الإحصائية لظاهرة الأسلوب بل بين "اللسانيات الاحتمالية" في مجملها والإحصاء، فما دام التنوع هو موضوع الدراسة فلا بد من رواة لغويين "Informants" يتم اختيارهم من الجماعة اللغوية ويتحقق سلوكهم التنوع، ولا بد من اختيار

(1) ساندريرس،.فيلي، "نحو نظرية أسلوبية لسانية"، ص37.
(2) قضاة، احمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص253.
(3) عبد المطلب، محمد، "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، ص14

عينات من النصوص تمثل المجتمع الإحصائي Statistiacl population إذا لم يتيسر دراسة المجتمع نفسه وهو الأمر الغائب دائما، ولم يكن بد كذلك من إقامة الاختيار، سواء للعينات أو الرواة، على أساس يضمن دقة النتائج وسلامة الأحكام، ومن وسائل علمية يمتحن بها ثبات هذه الأحكام وصدقها"[(1)].

وتبرز أهمية المنهج الإحصائي في أنه لا يجري الدراسة بعيداً عن سياق النص بل تدور مركزية الدراسة في النص، وبذلك تفيد هذه الدارسة الناقد الذي يبحث في أعماق النص عن جهود الدراسة وهدفها، وذلك فإن "ميزة هذا المنهج أنه يؤكد أهمية السياق في دراسة الأسلوب، لأن إحصاء المواد اللغوية بمعزل عن السياق ليس له أي مغزى أسلوبي، وهذا المنهج يفيد الدرس الأسلوبي في مواضيع كثيرة، فهو يعينه على تمييز الخصائص الأسلوبية العامة أو المشتركة في اللغة الواحدة، وكذلك بيان الخصائص الفارقة أو المميزة للهجات المتفرعة عن لغة واحدة، والإحصاء هو وسيلة الإثبات المهمة لبعض الأحكام النقدية التي قد يتشكك فيها بعض الدارسين" [(2)].

والدراسة الإحصائية تعمق الصلة بين الدراسات الأسلوبية والدراسات اللغوية، فهي تدرس المشترك بينهما من خصوصيات واختلافات، لذلك تُقام الدراسة على المقابلة والمقارنة والاستنتاج وتعميق استخدام البنى اللغوية في الدراسة الأسلوبية، فإذا "كان الوصف الشامل للغة هو الأساس المعتبر لفحص الظاهرة الأسلوبية فإن التشخيص الإحصائي للأسلوب لا يمكن أن يستغني فيه أو به عن التشخيص الإحصائي لمباني اللغة، وذلك في إطار الظاهرة المدروسة على أقل تقدير، ومن هنا تنشأ علاقة وثيقة بين اللسانيات الإحصائية والأسلوبيات الإحصائية، بحيث تتولى الأولى بيان الخصائص المشتركة في الاستعمالات اللغوية وتقوم الأخرى بالدراسة الدالة للخصوصيات والفروق"[(3)].

---

(1) مصلوح،.سعد، "في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية"، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيـة، 1993، ص20.

(2) قضاة، احمد، "الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص253

(3) مصلوح،.سعد، "في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية"، ص25.

والدراسة الأسلوبية تعتمد على العلاقات المقارنة بينها وبين الدراسات اللغوية لذلك حقق المنهج الإحصائي نجاحا في تكامل العلاقة بين الأسلوبية والدراسات اللغوية. "ويمكن استخدام الإحصاء في دراسة اللغة من خلال اتجاهين، اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامة في الاستعمال، واتجاه يهدف إلى التوصل إلى الخصائص الفارقة المميزة بين الأساليب والدرس الأسلوبي لا يستغني عن هذين الاتجاهين لأنهما يكملان بعضهما بعضاً"[1].

وفي النهاية فسواء كان الإحصاء عاملاً في نقص الأسلوبية وتراجعها، أو عاملا في نجاحها وتفوقها عن كثير من المناهج، فإن الحقيقة التي لا يمكن إخفاؤها أن الأسلوبية ما زالت منهجا ناقصا يبتعد عن الكمال والتميز "ولذلك لا تزال الأسلوبية دراسة جزئية، لم تصل إلى درجة من "التكامل المنهجي" الذي يغطي كل العمل الأدبي من ناحية، ولم تصل إلى درجة من "التمايز المنهجي" الذي يفصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى"[2]. وإذا كنا نرى فيها قصوراً محدوداً، فإن هذا لا يعيبها؛ لأنه يصعب إيجاد منهج متكامل يرتقي إلى كل طموحات الدارسين، فالأسلوبية كغيرها من المناهج النقدية، لا يمكن أن تكون المنهج المثالي الذي يلبي كل حاجات الدرس النقدي التحليلي، ويمكن حصر النقد في المنهج الأسلوبي في جانبين:

الأول: في الأسلوبية نفسها التي اتخذت من الدراسة اللغوية أساساً للتحليل، واكتفت بدراسة الظواهر على اعتبار أنها هي أساس فهم النص؛ وتركت الأمور الأخرى لا تشكل ظواهر كافية، واعتقد أن في ذلك بعض النقص؛ لأنها لا تغطي مجمل الدراسة اللغوية، إذ يمكن أن تكون إيماءات لغوية مهمة في النص، ولكنها ليست ظواهر يمكن الوقوف عليها، فمثل هذه الإيماءات تتغاضى عنها الدراسة الأسلوبية أو تهملها، على اعتبار أنها ليست ظواهر لافته للنظر.

والثاني: في دارس النص الذي يركز اهتمامه على الظواهر اللغوية، فيشغل نفسه في تتبعها والتقاطها، ويجعل منها محور الدراسة، مما يؤدي به إلى إهمال التحليل، والتركيز على الإحصاء فقط.

---

(1) قضاة، احمد،"الأسلوب والأسلوبية والنص الحديث"، ص253.

(2) عياد،.محمود "الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف"، ص129

وفي اعتقادي أن تجاوز النقص في الأسلوبية يكون أساساً بعدم انغلاق الأسلوبية على ذاتها، وعدم انغلاق أصحاب هذا المنهج فحسب، وضرورة انفتاحهم على مناهج أخرى، وفي اعتقادي أنه يمكن سبر أغوار النقص في الأسلوبية من خلال الاستفادة من مناهج نقدية أخرى، تعزز الدراسة التحليلية، وتبتعد عن الإحصاء، وتستفيد من مختلف معطيات النص، اللغوية والبلاغية والصوتية والصرفية والدلالية، إلى غير ذلك من الأمور التي تجعل الدراسة أكثر شمولية من التركيز على الظواهر اللغوية المميزة في النص والتي تشكل محور الدراسة الأسلوبية، ولكن ينبغي ألا تكون هي كل الدراسة.

الفصل الثاني

علاقة الأسلوبية بالدراسات البلاغية والنقدية القديمة

تعد الأسلوبية في نظر كثير من الدارسين، منهجاً نقدياً حديثاً، وقد شغلت دارسي النقد بعدها وسيلة لتحليل النص الأدبي وفق أسس لغوية حديثة تعتمد التحليل اللغوي والظواهر المميزة في النص أساساً في الكشف عن المعنى ومعنى المعنى، وعلاقة ذلك بالمبدع الذي اختار مفردات النص، وأقام علاقات فنية بين مركباته اللغوية، متجاوزاً بذلك مرحلة التعبير النمطي المألوف إلى تعبير فني تصبح فيه اللغة وسيلة فنية بالكشف عن مكنونات المبدع الذاتية وتجاربه الخاصة التي جعلته يستخدم اللغة استخداماً خاصاً وبالتالي تفرض على المتلقي هذه الخصوصية، وتجعله يتعامل معها بعدها جوهر العملية الإبداعية، ومحور الدراسة النقدية.

وإذا كانت البلاغة العربية القديمة قد ركزت بشكل خاص على الصورة الفنية ومركباتها، والمحسنات البديعية وأنواعها، فإن هذا التركيز يشكل محوراً أساسياً في فهم النص الأدبي وتحليل عناصره الأساسية، لأن الصورة الفنية والمحسنات البديعية هي في الأصل مركبات لغوية خاصة، وقف عندها البلاغيون العرب وحاولوا من خلال -دراسة واعية- تحليل هذه المركبات بعدها عناصر جمالية في النص، وهي دراسات قيمة، ولكنها تظل في حدود التعامل مع الصورة الفنية والمحسنات البديعية بعدها أساس الدراسة، دون محاولة الخروج من الدائرة الضيقة إلى خصوصية اللغة المستخدمة في شموليتها وليس في إطار البلاغة العربية فقط.

وفي هذا السياق نحاول تأصيل الدراسة الأسلوبية في الموروث النقدي، والبلاغي، من حيث علاقة الأسلوبية بالدراسات التي تعاملت مع علوم البلاغة العربية الثلاثة (البيان، البديع، المعاني) ورؤية البلاغيين العرب لهذه العلوم من منظور نقدي، يحاول ربطها بالنص الأدبي بشكل عام، أو في إطار البيت الشعري بشكل خاص وهنا لا نريد أن نحاسب البلاغة العربية على تعاملها الجزئي مع عناصر الصورة في النص الأدبي، بعد الصورة جزءاً منفصلاً عن إطارها العام، ولكننا نريد على الأقل أن نتعرف على جهودهم في هذا المجال وعلاقة ذلك كله

بالإنجازات التي حققتها الأسلوبية على مستوى تحليل النص تحليلاً شمولياً، ذلك أن الأسلوبية لا تقتصر في دراستها على جانب واحد، وإنما تتعدى ذلك إلى جوانب عدة، "فالتحليل الأسلوبي له ثلاثة عناصر:

1. العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع رموزها.

2. العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف، القارئ، والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

3. العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبي له"(1).

معنى ذلك أن الأسلوبية تركز في جانب من جوانبها على الجانب الجمـالي، وأثـر اللغـة المستخدمة في النص على القارئ، أي أنها تتجاوز الجانب الوظيفي للغة إلى الجانب الجمـالي، الذي يجعل النص ذا خصوصية أدبية، تحتاج إلى قدر- غير قليل- من التحليـل والتفـسير، أو بمعنى آخر الوصول إلى الغائب في دلالة الألفاظ، ومعانيها وليس معنى ذلك أن هـذا الجانـب الجمالي هو الجانب الوحيد الذي تركز عليه الدراسات الأسلوبية ولكنه -بلا شك- أحدها، فجميع العناصر السابقة متداخلة في بحث الأسلوبية واهتمام الأسلوبيين، ولكنها تظل في إطار البحـث عن الكلام الفني الذي يتميز عن غيره من أساليب الخطاب والتعبير.

ولما كانت الأسلوبية تهتم بدراسة الجانب الجمالي في الظاهرة اللغوية، وأثر ذلك علـى المتلقي الذي يتعامل مع النص، ويقوم باستيعابه، فإنها ترتبط بشكل أو بآخر بالدراسات البلاغية القديمة وترتبط إلى حد ما بجهد البلاغيين العرب القدماء في هذا المجـال، ونحـن بـدورنا لا نستطيع أن نعزل الأسلوب عن الموروث البلاغي القديم، قد نجد بعض الاختلاف، ولكننـا مـع ذلك نجد كثيراً من نقاط الالتقاء والاتفاق، لأن كليهما يتعامل مع الجانب الجمالي للغة، وعلاقـة اللغة الإبداعية بالمبدع أولاً، ثم بالمتلقي ثانياً، وهنا يمكن ملاحظ هذه العلاقة من خلال تأمل مـا

---

(1) فضل، صلاح، "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته"، مؤسسة مختار، طبعة دار عالم المعرفة،1992، ص100.

في علوم البلاغة العربية من قضايا بلاغية، يمكن أن تشكل أساساً لكثير مـن القـضايا التـي تعالجها الأسلوبية الحديثة ومن أجل تسهيل الدراسة، يمكن تقسيم هذا العلاقات بحـسب علـوم البلاغة العربية الثلاثة وسنحاول تتبع ذلك في الموروث البلاغي القديم، ونتخذ من كتاب مفتـاح العلوم للسكاكي نموذجاً باعتبار أن السكاكي هو الذي جمع كل الملاحظات البلاغية السابقة عليه، ورتبها وبوبها فهو من هذا الجانب يمثل النموذج البلاغي القديم، كما حدد ذلك ابن خلدون فـي حديثه عن علوم البلاغة العربية، ودور البلاغين فيها "وأطلق على الثلاثة عند المحـدثين اسـم البيان وهو اسم للصنف الثاني لأن الأقدمين أول من تكلموا فيه، ثم تلاحقت مسائل الفن واحـدة بعد أخرى وكتب فيها جعفر بن يحيى والجاحظ وقدامة وأمثالهم إملاءات غير وافية، لـم تـزل مسائل الفن تكتمل شيئاً فشيئاً إلى أن مخض السكاكي زبدته وهذب مسائله ورتّب أبوابه[(1)].

فالسكاكي يعد من هذا الجانب صاحب الفضل في تهذيب مسائل البلاغة العربية وترتيب أبوابها، لقد كانت صيغة السكاكي في الدرس البلاغي "أقرب الصيغ إلى روح العلم، وأجـدرها بأن تكون طرفاً في علاقة الحوار بين التراث البلاغي والأسلوبيات اللسانية المعاصرة[(2)]". ولهذا يمكن أن يكون نموذجاً للموازنة بين قضايا الأسلوبية الحديثة، وقضايا البلاغة العربية القديمـة إيماناً منا بمبدأ تواصل الفكر الإنساني ونموه، وربط التراث بالمعاصرة وهناك من عـدها "أي الأسلوبية بلاغة حديثة، إذ البلاغة في خطوطها العريضة تكون فناً للكتابة وفنـاً للتـأليف "فـن لغوي وفن أدبي" وهما سمتان قائمتان في الأسلوبية، ومن هنا كانت المقولة: البلاغة هي أسلوبية القدماء، وهي علم الأسلوب آنذاك"[(3)].

ورغم الملاحظات الكثيرة على منهج السكاكي في الدرس البلاغي فـي كتابـه مفتـاح العلوم، إلا أن ملاحظاته تعد أكثر الملاحظات نفعاً في فهم قضايا البلاغة العربية، وهي الأكثـر

---

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد،"المقدمة "، طبعة دار الشعب، ص552.

(2) مصلوح، سعد عبد العزيز، "في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديـدة"، مجلـس النـشر العلمي،جامعـة الكويت، 2003، ص30.

(3) الحربي، فرحان بدري، "الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطـاب "، ط1، المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص25.

أهمية في الموازنة مع الدرس الأسلوبي الحديث، وهذا ما يقرره سعد مصلوح "ومهما يكن لنا من مأخذ على هذه الصورة الوحيدة التي يمكن الانتفاع بها في المبحث الأسلوبي اللساني"(1).

وسنحاول ملاحظة ذلك من خلال تتبع علوم البلاغة العربية الثلاثة، وعلاقتها بقضايا النقد الحديث، وبخاصة الدراسات الأسلوبية الحديثة.

أولاً: علاقة الأسلوبية بعلم المعاني:

علم المعاني: وهو يخص مباحث بلاغية تتصل بالجملة وما يطرأ عليها من تغيير، أو بمعنى آخر هو العلم الذي يتناول دراسة الجملة العربية عندما يخرج تركيبها من الأصول المتعارف عليها لغوياً ونحوياً، بغرض تحليل هذا الخروج، وتقييم أثره على المعنى، والمتلقي على حد سواء" وليس في كتب البلاغة الأولى إشارة إلى هذا العلم، ولا نعرف أحداً استعمله وسمى به قسماً من موضوعات البلاغة قبل السكاكي (625هـ) (2).

وركز السكاكي في كتابه مفتاح العلوم على ركني الجملة الأساسية "المسند والمسند إليه" وما يطرأ عليهما من تغيير في التقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير، وكذلك خروج الكلام عن مقتضى الظاهر واستعمال المضمر موضع المظهر أو العكس، وقضايا الالتفات والفصل والوصل والإيجاز والإطناب والقصر إلى غير ذلك من القضايا التي ركز عليها وتدخل في إطار دراسته لعلم المعاني. وهنا تلتقي البلاغة القديمة مع الأسلوبية الحديثة في محاولة الكشف عن المعنى، "وقد مثلت البلاغة في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب والمعنى، وصلة هذا الأسلوب بما تتعرض له الجملة هو الذي يدخل تحت ما سمي بعلم المعاني الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره"(3).

وفي منظور الأسلوبية الحديثة التي تعتمد التحليل اللغوي، وتركز بشكل خاص على الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتعمل على تحليلها معتمدة في ذلك على أسلوب الإحصاء

---

(1) مصلوح، سعد عبد العزيز،" في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة "، ص67.

(2) مطلوب، أحمد، " أساليب بلاغية الفصاحة- البلاغة- المعاني "، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980، ص67.

(3) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، ص260-261.

والتحليل باعتبار أن تجربة المبدع تكمن في مظاهر التعبير اللغوي التي يوظفها في عمله توظيفاً فنياً، مستخدماً أساليب فنية وتداولات لغوية تعكس مظاهر التميز في النص الأدبي، فالأسـلوبية على سبيل المثال تدرس ظاهرة تعدد صيغ الأمر أو النهي، أو تكرار استخدام أساليب الاستفهام، أو التمني، والتغيرات التي تطرأ على استخدام اللغة، مثل التقديم والتأخير، والحذف، والوصـل والفصل، وأساليب القصر، إلى غير ذلك من الأساليب اللغوية التي تشكل ظواهر أسلوبية.وقـد اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح التي تعني انحـراف الكـلام عـن نـسقه المألوف، وهذا الانحراف هو الذي يشكل أساس الدراسة الأسلوبية، لأن الكلام النمطي الإبلاغي لا يشكل أساساً للدراسة الأسلوبية، أما الذي يشكل أساس هذه الدراسة فهو اختـراق الاسـتعمال المألوف للغة، وتجاوز صيغ الأساليب الجاهزة.

فمادة النص الأدبي تتشكل من نظام خارج عن المألوف، وكل ما هو خارج عن المألوف يستوقف دارس النص، وإذا شكل هذا الخروج ظاهرة، فإنه يعد مادة صالحة للتحليل الأسلوبي.

وفي دراسات البلاغيين القدامى نجد أساساً للدرس الأسلوبي، ويمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح في حديث السكاكي عن الخبر الإنكاري وتنوع الأسلوب فيه، حسب فهم المخاطـب، أو مقتضى الحال "كنحو: صادق إني، لمن ينكر صدقك إنكاراً، وإني لصادق، لمن يبالغ في إنكـار صدقك، ووالله إني لصادق"(1).

وهذا التنوع الأسلوبي الذي أشار إليه السكاكي إذا تكرر في النص الأدبي فإنـه يـشكل ظاهرة أسلوبية تستحق التوقف والرصد والتحليل، ووقف السكاكي عند قضية تقديم المسند إليـه على المسند وأطال في شرحها باعتبار أن ذكره أولاً أهم، إما لأن أصله التقـديم ولا مقتـضى للعدول عنه، أو لأنه متضمن الاستفهام أو لأنه ضمير الشأن وإما لأنه في تقديمه تشويقاً للسامع إلى الخبر ليتمكن في ذهنه إذا أورده.

---

(1) انظر السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ط1، ضبطه وكتـب هوامـشه نعـيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص171.

ومثل هذا التقديم الذي أشار إليه السكاكي في المفتاح يشكل ظاهرة أسلوبية في أي نص إذا تكررت، ووجودها في النص يستدعي رصدها وتحليلها، والسكاكي بهذا يضع الأسس لظاهرة أسلوبية في النص الأدبي وهي ظاهرة تقديم المسند إليه على المسند، وحاول تحليلها من خلال أمثلة واضعاً أساساً للتحليل الأسلوبي من خلال تتبع تركيبات اللغة في داخل النص "كما إذا قلت: صديقك فلان الفاعل الصانع رجل صدوق، وهو إحدى خواص تراكيب الأخبار في باب الذي، كما إذا قلت، بدل قولك زيد منطلق، الذي هو منطلق زيد، أو بدل قولك: خبر مقدمك سرني، الذي هو سرني خبر مقدمك أو الذي خبره سرني مقدمك، وهو السبب في التزام تأخير الخبر في هذا الباب، وامتناع الأخبار عن ضمير الشأن والمراد بالاخبار في عرف النحويين في هذا الباب، هو أن تعمد إلى أي اسم شئت فتزحلقه إلى العجز، وتصير ما عداه صلة للذي، إن كانت الجملة اسمية، وأما إن كانت فعلية فله أو للألف واللام بمعناه، واضعاً مكان المزحلق ضميراً عائداً إلى الموصول "[1].

وهذا ما تسعى الأسلوبية إلى تناوله فهي تعمد إلى تحليل البنية اللغوية للنص، وهي بهذا تلتقي مع أساسيات العمل البلاغي "بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية، وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء فتحاول تفحص نسيجه اللغوي"[2].

وهي بذلك تحدد مستويات اللغة، وتتعامل معها على أساس أنها وسيلة الخلق والإبداع في النص "وعلى هذا عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزه لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها"[3].

وضمن هذه المستويات تبرز الظواهر اللغوية المميزة في النص من تقديم وتأخير، وحذف... وهي ملاحظات لم تغب عن الدرس البلاغي القديم، فقد لخص البلاغيون العرب هذه

---

(1) انظر السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ص194-195.

(2) الحربي، فرحان الحربي،"الأسلوبية في النقد العربي الحديث-دراسة في تحليل الخطاب"، ص15.

(3) هلال، ماهر مهدي، "رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية"، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة- الاسكندرية، 2006، ص137،

الظواهر وأفردوا لها دراسات خصبة وجادة، وتتبعوا الظواهر اللغوية في النص الأدبي من خلال دراسات تبرز ما في النص من خصوصيات لغوية، ومن ذلك متابعات السكاكي لأحوال المسند والمسند إليه، والتقديم والتأخير يقول: "وأما اعتبار التقديم والتأخير مع الفعل فعلى ثلاثة أنواع: -

أحدها: أن يقع بين الفعل وبين ما هو فاعل له معنى، كنحو: أنا عرفت، وأنت عرفت، وهو عرف، دون زيد عرف.

وثانيها: أن يقع بينه وبين غير ذلك، كنحو: زيداً عرفت، ودرهماً أعطيت، وعمراً منطلقاً علمت.

وثالثها: أن يقع بين ما يتصل به، كنحو: عرف زيد عمراً، وعرف عمراً زيد، وعلمت زيداً منطلقاً، وعلمت منطلقاً زيداً، وكسوت عمراً جبة، وجبة عمراً، ولكل منها حالة تقتضيه[1].

وفي حديث السكاكي عن موضوع الفصل والوصل بين القيمة البلاغية لكل منهما، فمع الوصل يكون العطف بالواو، ومع الفصل يستغني عنها، وبين قيمة الوصل بالواو على المستوى البلاغي "والسبب في أن قرب القريب، وبعد البعيد هو أن العطف في باب البلاغة يعتمد معرفة أصول ثلاثة: أحدها الموضع الصالح له من حيث الوضع، وثانيها: فائدته، وثالثها: وجه كونه مقبولاً لا مردوداً"[2].

واستعرض السكاكي ضمن السياقات اللغوية التي حددها في النص موضوع الإيجاز والإطناب، وعلاقة ذلك بالسياق العام للنص أو ما أسماه البلاغيون العرب القدماء بمقتضى الحال " أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين، لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي، مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم،

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم ص231.

(2) المصدر نفسه، ص249.

ولا بد من الاعتراف بذلك مقيساً عليه، ولنسمه: متعارف الأوساط، وأنه في بـاب البلاغـة لا يحمد منهم ولا يذم"[1].

وإذا كان السكاكي فقد أشار إلى هذا الموضوع في معرض تحليله لأسلوب النص، فإنـه بذلك لا يبتعد كثيراً عن تفكير الأسلوبية، ومناهج تحليلهم "ونلاحظ حضور البلاغة في منهجيات الدراسة الأسلوبية في صيغة جديدة بفعل تأثير اللسانيات والسيميوطيقا إلـى جانـب الـشعرية، بوصفها مبحثاً مؤهلاً لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة، وقد طورت الأسلوبية التحليـل الداخلي والتزامني وعززت البحث المختص بجماليات الكتابة فضلاً عن دراسة التـرابط بـين الشكل والمضمون"[2].

فالنص الأدبي لم يعد مجالاً لغوياً فقط، وإنما تعدى ذلك إلى مجالات جديدة من التحليـل النقدي والبلاغي ورؤية السكاكي لقضايا تخص الوصل والفصل والإيجاز والاطناب هي جـزء من هذا التحليل الذي تشترك فيه اللغة مع النقد، والبلاغة، أو بمعنى آخر الأسلوبية الحديثة مـع البلاغة العربية القديمة.

وإذا كان الإيجاز والإطناب من الدلالات اللغوية التي التفت إليها السكاكي وبين قيمتهـا في النص كذلك، فإن موضوع القصر من الموضوعات التي التفت إليها وشـكلت عنـده مـادة لدراسة النص، والتعرف على جوانب الإبداع الفني فيه من خلال أسلوب القصر الـذي حـدده بقوله "واعلم أن القصر كما يجري بين المبتدأ والخبر، فيقصر المبتدأ تارة على الخبر، والخبـر على المبتدأ أخرى، يجري بين الفعل والفاعل، وبين الفاعل والمفعول، وبين المفعـولين، وبـين الحال وذي الحال، وبين كل طرفين، وأنت إذا أتقنته في موضع، ملكت الحكـم فـي البـاقي، ويكفيك مجرد التنبيه هناك "[3].

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص276.

(2) الحربي، فرحان الحربي،"الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب"، ص26.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص288.

وقد فصل السكاكي طرق القصر وأنواعه وذكر أربع طرق للقصر منها "قصر الموصوف على الصفة أفراداً أو قلباً بحسب مقام السامع: زيد شاعر لا منجم، وما زيد منجم بل شاعر، وفي قصر الصفة على الموصوف بالاعتبارين: ما عمرو شاعر بل زيد، أو زيد شاعر لا عمرو"[1].

ثم تحدث عن القصر بطريق النفي والاستثناء "كما تقول في قصر الموصوف على الصفة إفراداً أو قلباً ليس زيد إلا شاعراً، وما زيد إلا شاعر"[2].

وكذلك القصر باستعمال "إنما كما تقول في قصر المصوف على الصفة، قصر إفراد: إنما زيد جاء، إنما زيد يجيء، لمن يردده بين المجيء والذهاب، ومن غير ترجيح لأحدهما"[3].

ثم في التقديم "كما تقول في قصر الموصوف على الصفة: تميمي أنا، قصر افراد، لمن يرددك بين: قيس وتميم، أوقصر قلب، لمن ينفيك عن تميم ويلحقك بقيس"[4].

وبعد تفصيل السكاكي لطرق القصر وأنواعه، يعترف بأن "فهم قضايا المعاني يحتاج إلى ذوق سليم ورؤية نقدية واعية، "فإن ملاك الأمر في علم المعاني هو الذوق السليم، والطبع المستقيم، فمن لم يرزقهما، فعليه بعلوم أخر، وإلا لم يحظ بطائل مما تقدم وما تأخر"[5].

وقد وقف السكاكي طويلاً عند موضوع الأساليب الإنشائية الطلبية، وفصل القول في أنواع الإنشاء الطلبي وعلاقتها بالمعنى، وقسم أنواع الإنشاء الطلبي باعتبار قانون الطلب إلى نوعين "نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول وقولنا لا يستدعي أن يمكن أعم من قولنا يستدعي أن لا يمكن، ونوع يستدعي فيه إمكان الحصول"[6].

---

(1)السكاكي، مفتاح العلوم، ص288-289.

(2)المصدر نفسه، ص289.

(3)المصدر نفسه، ص291.

(4)المصدر نفسه، ص292.

(5)المصدر نفسه، ص292.

(6)المصدر نفسه، ص302.

وعلق السكاكي على الاستفهام وعلاقته بالمعنى، مشيرا إلى قيمة التقديم والتأخير في تقديم الطلب، وأهمية المتقدم على إيراد المعنى المقصود أو المراد "وإذ قد عرفت أن هذه الكلمات للاستفهام، وعرفت أن الاستفهام أم طلب، وليس يخفى أن الطلب إنما يكون لما يهمك ويعنيك شأنه، لا لما وجوده وعدمه عندك بمنزلة، وقد سبق أن كون الشيء مهما جهة مستدعية لتقديمه في الكلام، فلا يعجبك لزوم كلمات الاستفهام صدر الكلام ووجوب التقديم، في نحو:كيف زيد؟ وأين عمرو؟ ومتى الجواب؟ وما شاكل ذلك "[1].

وأساليب الإنشاء الطلبي في مجملها ترتبط بشكل واضح بالمعنى المراد التعبير عنه، واستخدامها بشكل معين يعكس ظاهرة أسلوبية في النص، يهدف الكاتب من ورائها إبراز حقيقة معينة أو تقديم فكرة لها خصوصية واضحة في الكشف عن المعنى الذي يريد الكاتب تقديمه، وهذه الأساليب تتنوع بين الاستخدام الحقيقي والاستخدام المجازي، وقد كشف السكاكي عن خصوصية هذه الأساليب، وجوانب الاتفاق والاختلاف بينها في التأثير على المعنى "واعلم أن هذه الأبواب الأربعة: التمني والاستفهام والآمر والنهي تشترك في الإعانة على تقدير الشرط بعدها، كقولك في التمني: ليت لي مالاً أنفقه، على معنى: أن أرزقه أنفقه، وقولك في الاستفهام: أين بيتك أزرك؟ على معنى أن تعرفنيه، أو أن أعرفه أزرك وأما العرض فهو كقولك: ألا تنزل تصب خيراً، على معنى: إن تنزل تصب خيراً، فليس باباً على حدة، وإنما هو من مولدات الاستفهام كما عرفت، وقولك في الأمر: أكرمني أكرمك، قال تعالى" **فهب لي من لدنك ولياً، يرثني**"[2]. بالجزم، وأما قراءة الرفع فالأولى حملها على الاستئناف دون الوصف، لئلا يلزم منه أنه لم يوهب من وصف لهلاك يحيى قبل زكريا، وقال تعالى "**قل لعبادي الذين آمنوا يقيموا الصلاة وينفقوا مما رزقناهم**" [3]،ومنهم من يضمر لام الأمر مع: يقيموا، إلا أن اضمار الجازم نظير اضمار الجار، فانظرا وقولك في النهي: لا تشتم يكن خيراً لك، على معنى: أن لا تشتم يكن خيراً لك، وتقدير الشرط لقرائن الأحوال غير ممتنع، قال تعالى: " **فلم تقتلوهم ولكن الله**

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص317.

(2) سورة مريم، الآيات: 5-6.

(3) سورة إبراهيم، الآية:31

قتلهم "[1]. على تقدير: إن افتخرتم بقتلهم فأنتم لم تقتلوهم، وقال تعالى: "**فالله هو الولي**" [2].على تقدير: إن أرادوا ولياً بحق، فالله هو الولي بالحق لا ولي سواه، وأمثال ذلك في القرآن كثيـرة، وكذا تقدير الجزاء لها كذلك، قال تعالى "**قل أرأيتم إن كان من عند الله وكفرتم به وشهد شاهد من بني إسرائيل على مثله فآمن واستكبرتم**"[3]، وترك الجزاء وهو "**ألستم ظالمين**" لذكر الظلم عقيبه في قوله "**إن الله لا يهدي القوم الظالمين**"[4][5].

وهذا الانحراف بالمعنى، والذي كشف عنه السكاكي في تنوع أساليب الإنشاء الطلبـي، والانحراف عن المعنى الأصلي، هو أساس الدراسة الأسلوبية التي تتعامل مع لغة الـنص مـن منطلق الظواهر اللغوية أولاً، والدلالات التي تتبع ذلك ثانياً "إن المنطلق البلاغي القـائم علـى مفهوم الانحراف في لغة الشعر وهو ما أقامت الأسلوبية منطلقها النظري عليـه، فـي دراسـة الأدب كان هو ذاته الإطار الموضوعي فيما أنتج بخصوص اللغة الشعرية"[6].

فالإطار النظري لدراسة علم المعاني يرتبط بالمفهوم العام للدرس الأسلوبي، وملاحظات السكاكي التي أشار إليها في كتابه عن التقديم والتأخير والتكرار والحـذف، وأسـاليب الإنـشاء الطلبي، كلها تدخل في إطار لغة النص التي تشكل أسلوبه، وعليها يكون فهم المعنـى، وبقـدر رصد هذه الظواهر اللغوية وتحليلها تكون نتائج فهم المعنى، واستكـشاف وسـائل الانحـراف الدلالي في اللغة ومحاولة الوصول إلى النص الغائب الذي تخفيه الألفاظ المستخدمة، وذلك مـن خلال ربط اللغة بالمعنى "وهكذا تنتظم مستويات التحليل في مفهوم السكاكي لوضع "علم الأدب" في بنية منهجية متماسكة، قوامها الثلاثية الأصلية التي يتحقق فيها هذا العلم، وهـي الـصرف والنحو والمعاني، ثم تأتي سائر العلوم التي ذكرها تابعة لعلم المعاني ومكملة له"[7].

---

(1) سورة الأنفال، الآية: 17.

(2) سورة الشورى، الآية: 9.

(3) سورة الأحقاف، الآية: 10.

(4) سورة الأحقاف، الآية: 10.

(5) السكاكي، مفتاح العلوم، ص321-322.

(6) الحربي، فرحان بدري: الأسلوبية في النقد العربي- دراسة في تحليل الخطاب، ص29.

(7) مصلوح، سعد عبد العزيز: في البلاغة والأسلوبيات اللسانية، ص63.

وقد تابع السكاكي في حديثه عن علم المعاني التغيرات التي تطرأ على تركيب الجملة، ولاحظ علاقة ذلك كله بالمعنى، فالتعبير في تركيب الجملة يترتب عليه في المقابل تغيير في المعنى، حتى وإن كان التعبير طفيفاً" والملاحظ أن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعاداً دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير أو إضمار كلّ ذلك يكون بهدف ويتقصده المنشيء عن وعي وادراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفاً في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق، ويتطلّبه السياق فاحلال صيغة اسم الفاعل مثلاً محلّ الصفة المشبهة، أو احلال المضارع محل الماضي أو الأمر، أو احلال الاسم محل الفعل إنما هي ظواهر لغوية يتطلبها الأسلوب ويستدعيها المقام والسياق، ومن المؤكد أن ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتّب عن ذلك معاني مختلفة لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته" (1).

والحديث عن تغير المعنى يرتبط بالتغيير الحاصل في بناء الجمل، وترتيب الكلمات، ومن هنا يأتي الحديث عن المعاني في كتاب السكاكي، وعلاقتها بالجوانب الخاصة بتركيب الجملة، وهذا ما يتوافق مع حديث الأسلوبية عن علاقة اللغة بالمعنى، وحديث السكاكي عن علم المعاني التغيرات اللغوية التي تؤثر في المعنى، وهي تغيرات لها خصوصية التأثير وبالتالي فهو لا يتحدث عن اللغة العادية، وإنما اللغة الفنية ذات التأثير الواضح في المعنى، وهذا ما تتحدث عنه الأسلوبية "ولذلك فإن الباحث الأسلوبي عليه أن يميز دائماً بين الملاحظة اللغوية التي تسهم في الوصول إلى المبادئ التي تفسر ما ينطوي عليه العمل الأدبي من تعدد واختلاف، والملاحظة اللغوية التي لا تشكل أهمية خاصة في هذا السبيل"(2).

وفي هذا المجال تلتقي إشارات السكاكي عن التغيرات اللغوية التي تتشكل في النص في إطار علم المعاني، والملاحظات الأسلوبية التي يقف عليها الأسلوبيون في لغة النص.

---

(1) السد، نور الدين، " الأسلوبية في النقد العربي الحديث"، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الجزائر-الجزائر،1994،ص43.

(2) بريري، محمد أحمد: "الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة في شعر الهذليين"، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص15.

ثانيا: علاقة الأسلوبية بعلم البيان:-

ليست الأسلوبية بعيدة عن علم البيان الذي وقف عليه البلاغيون العـرب القـدماء، لأن التشكيلات الفنية التي يقوم عليها علم البيان هي أساس الدرس الأسلوبي، ولكن بطريقة مختلفـة، تتجاوز الناحية الشكلية إلى دراسة تحليلة تحاول رصد الظاهرة الفنية وتحليلها، وإبراز علاقتهـا بالمعنى،وهي ملاحظة أشار إليها السكاكي في معرض حديثه عن علم البيـان "وإذا عرفـت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية ،وهـي الانتقـال مـن معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه ،ظهر لك أن علـم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعانى[1].

وهي ملازمات تتصل بتشكيلات الصورة البيانية ينتقل فيها السامع من مجـرد تعبيـر لغوي مباشر إلى معان مصاحبة يمكن الوصول إليها عن طريق تجاوز ظاهرة التشكيل اللغـوي المباشر إلى الملازمات التي تصاحب اللغة وتنقل السامع عن اللغة العادية الوظيفية إلـى اللغـة الفنية التي تجعله أقرب إلى فكر الكاتب وإحساسه وشعوره وهذه التشكيلات هي التـي تـشكل أساس الدراسة الأسلوبية.

"ومن اللافت للنظر أن هذه الوسائل التعبيرية الموروثة أصبحت- بشكل أو بآخر-إحدى مجالات الدراسة الأسلوبية الحديثة، ليس باعتبارها موروثات مقدسة، وإنما باعتبارها إمكانـات لغوية، من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينها لاكتشاف النظام العام الذي يحكمها، ثم لتبـين النية الجمالية التي تختفي وراءها"[2].

وقف السكاكي عند موضوعات التشبيه وحاول تأصيل قواعد التـشبيه الأساسـية دون الالتفات إلى قيمة التشبيه أو أثره، وعندما تحدث عن قبول التشبيه ركّز علـى صـحة الـشبه

---

(1)السكاكي ، مفتاح العلوم، ص330.

(2)عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص353.

وسلامته. وأما "أن يكون التشبيه مقبولاً فالأصل فيه هو أن يكون الشبه صحيحاً، وقد تقدم معنى الصحة، وأن يكون كاملاً في تحصيل ما علق به من الغرض، وأن يكون سليماً عن الابتذال"(1).

وهو بذلك يفترض في التشبيه مقاييس شكلية لا علاقة لها بالجانب الفني، أو المـستوى الدلالي، وهذا يخالف الدرس الأسلوبي الحديث، لأن الأسلوبية "حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية"(2).

والأسلوبية تتناول الجانب الجمالي من خلال التركيب اللغوي، وهي بذلك لا تعتمد مجرد الصورة أو علاقاتها الخاصة، وإنما تتجاوز ذلك إلى نظرة جمالية تتشكل مع بناء الصورة، "ذلك أن الدراسة الأسلوبية ليست عملية تفسير فحسب، كما أنها ليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع، وإنما هي نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة"(3).

وهذه الصياغة هي تنقلنا من وإلى مدلول، ومن معنى إلى معنى المعنى، عندما تخرجنا من اللغة التي تظهر على السطح إلى اللغة التي تختفي وراء ذلك، وتحمل في طياتها دلالات لها عمقها الفني، وقيمتها الجمالية "معنى هذا أن تحول الأبنية في علم البيان إذ اقتصر على التشكيل السطحي، لا يقدم ناتجاً متغيراً بالوضوح والخفاء، وإنما التحول الحقيقي هو الذي يتم في البنيـة العميقة، إذ هي التي تطرح على السطح تمايزها الدلالي بحيث تدفع المتلقي إلى التعامل الجـدلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل"(4).

وتبدو علاقة التلازم في المجاز والكناية بشكل أوضح مما هو في التشبيه، لأنهـا تتنـاول حركة اللفظة في علاقتها بالمعجم اللغوي، وقد أشار السكاكي إلى علاقة التلازم بين دلالة الكلمة والوضع وبين أن الكلمة تكتسب معناها إذا وردت في سياقها اللغـوي المتعـارف عليـه، "وإذا عرفت أن دلالة الكلمة على المعنى موقوفة على الوضع، وأن الوضع تعيين الكلمة بإزاء معنـى بنفسها، وعندك علم أن دلالة معنى على معنى غير ممتنعة، عرفت صحة أن يـستعمل الكلمـة

---

(1)السكاكي، مفتاح العلوم، ص352

(2)عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية ص352

(3)المصدر نفسه، ص355

(4)عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،1997، ص129

مطلوباً بها نفسها: تارة معناها الذي هي موضوعة له، ومطلوباً بها أخرى: معنى معناها بمعونة قرينة. ومبنى كون الكلمة حقيقة ومجازاً. [1].

ومعنى ذلك أنه يمكن الخروج من المعنى المباشر للكلمة إلى المعنـى غيـر المباشـر والاستعمال غير المباشر، وهذا ما يتناوله بشكل واضح موضوع علم المعاني الذي استطرد فيه السكاكي وألح عليه في علم البيان "وبهذا يظهر أن مرجع "البيان" اعتبار التحول من جهة إلـى أخرى، من لازم إلى ملزوم، ومن ملزوم إلى لازم، وهو ما يتحقق في بنيتين أساسيتين: المجاز والكناية"[2].

وفي سياق حديث السكاكي عن المجاز، فصل القول بين المجاز والحقيقة، محاولاً ربـط ذلك بالوضع اللغوي، الذي يشكل بنية النص الأساسية "فالحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هـي موضوعة له من غير تأويل في الوضع، كاستعمال الأسد في الهيكل المخصوص، فلفظ الأسـد موضوع له بالتحقيق ولا تأويل فيه، وإنما ذكرت هذا القيد ليحترز به عـن الاسـتعارة، ففـي الاستعارة تعد الكلمة مشتملة فيما هي موضوعة له على أصح القولين،ولا نـسميها حقيقـة،بل نسميها مجازاً لغوياً لبناء دعوى المستعار موضوعاً للمستعار له على ضرب من التأويل، كمـا ستحيط بجميع ذلك علماً في موضعه، إن شاء الله تعالى.ولك أن تقول الحقيقـة: هـي الكلمـة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة"[3].

وفي مقابل تعريف الحقيقة، وتحديد مستواها اللغوي عرف المجاز بأنه "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالاً في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينـة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع.....ولك أن تقول المجاز هو الكلمة المستعملة في معنـى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[4].

---

(1)السكاكي، مفتاح العلوم، ص358

(2)عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية،قراءات أخرى، ص130

(3)السكاكي ، مفتاح العلوم ،ص358.

(4) المصدر نفسه ص 359_360.

و السكاكي في تحديده للحقيقة والمجاز يحاول الربط بين دلالة الكلمة ومدلولها من خلال الاستخدام اللغوي الخاص وعلاقة الدال بمدلوله أي أن ينتقل من مجرد ظاهرة لغوية إلى تحليل الظاهرة والكشف عن قيمتها الجمالية أولاً، ثم دلالتها ثانياً "وعلى هذا الأساس يحصر السكاكي اختلاف الناتج الدلالي في المستوى العميق، أو لنقل في المدرك العقلي، حيث يتم التحول من معنى إلى معنى آخر بسبب اعتبار الملازمات، وهذا التلازم قد يكون شمولياً بين طرفين بينهما علاقة تضايف كالذي بين "الأمام والخلف" بحكم العقل، فلا وجود لطرف إلا بوجود الآخر ضرورة، وقد يكون الاعتقاد هو منتج التلازم كالذي بين طول القامة وطول الثوب، وقد يكون التلازم من جانب واحد كالذي بين "العلم والحياة" بحكم العقل، فلا وجود للعالم بدون تحقق حياته، ولا عكس، أي قد يكون هناك حي دون علم، وقد يكون مثل هذا اللزوم من طرف واحد بحكم الاعتقاد كالذي بين"الأسد والجراءة" فالأسدية تستلزم الجراءة الأسدية دون أن تستلزم الجراءة الأسدية" (1).

وما دامت الأسلوبية تتناول النص دراسة تحليلية تعتمد اللغة أرضية للتحليل النقدي والبلاغي، بما في ذلك الاستخدام اللغوي الخاص الذي يحققه المجاز، فالخروج من اللغة الوظيفية إلى اللغة الفنية في النص يشكل ظاهرة أسلوبية تحتاج إلى رصد وتحليل وما أشار إليه السكاكي في ملاحظاته عن المجاز "أن دلالة اللفظ على مسمى دون مسمى،مع استواء نسبته إليهما، يمتنع، فيلزم الاختصاص بأحدهما ضرورة، والاختصاص، لكونه أمراً ممكناً، يستدعي في تحققه مؤثراً مخصصاً" (2).

أي أن الدلالة تتحدد وفق الوضع، مع ملاحظة ما بين الأول "الوضع الأصلي" والثاني "المجازي" وبذلك تتحقق عملية الربط بين الدال والمدلول، وهي عملية تحتاج إلى رصد لغوي في داخل النص، وملاحظة عملية التغيير في الاستخدامات اللغوية، وعلاقة ذلك كله بالمعنى، وفي هذا السياق لا يحتاج دارس الأسلوبية الحديث إلى التركيز على مجرد علاقات المجاز التي وقف عليها السكاكي وحاول من خلالها تقسيم المجاز إلى لغوي وعقلي، والعلاقات القائمة بين

---

(1)عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص192_130

(2)السكاكي ، مفتاح العلوم، ص356.

المعنى الحقيقي والمجازي، لأن هذه التفصيلات لا تفيد كثيراً في الدرس الأسلوبي، ولكنه -بالضرورة- يحتاج إلى رصد المتغيرات اللغوية، ونسبة حصولها في النص، ثم أثر هذه المتغيرات اللغوية، ونسبة حصولها في النص، ثم أثر هذه المتغيرات على المعنى الذي يحتويه النص، أو بؤرة الفكرة التي يريد تقديمها.

وإذا كان المجاز بمفهوم عام يشمل المجاز العقلي واللغوي، فإن الاستعارة التي وقف عليها السكاكي هي جزء من المجاز اللغوي. الذي هو يشكل متغيراً في تركيب الصورة، وبخاصة التشبيه، وهي تفارق الكذب، لأن فيها قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي" والاستعارة، لبناء الدعوى فيها على التأويل،تفارق الدعوى الباطلة، فإن صاحبها يتبرأ عن التأويل، وتفارق الكذب بنصب القرينة المانعة عن إجراء الكلام على ظاهره، فإن الكذب لا ينصب دليلاً على خلاف زعمه، وأنى ينصب وهو لترويج ما يقول، راكب كل صعب وذلول"[1].

وقد حدد السكاكي الاستعارة استناداً إلى تعريف القدماء بأنها "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة، وعند الأكثر جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه"[2].

والمجاز في اللغة الفنية حقيقة لا يمكن إنكارها؛ لأن لغة النص تقوم أساساً على الاستعمال الخاص للغة، عندما ينتقل بها الكاتب من مستواها المعجمي البسيط إلى مستوى فني خاص،يتجاوز فيها الوضع الثاني،إلى استخدامات خاصة، ولا يمكن الحديث في نص ما عن خلوه من المجاز، ولكن يمكن الحديث عن درجة وجوده في النص وعلاقة ذلك بذات المبدع وإبداعه، وأثره على المتلقي الذي يتعامل مع المجاز تعاملاً خاصاً، وهنا يمكن رصد المجاز في النص الأدبي أسلوبياً، وذلك "حين تعمد بعض النصوص النقدية إلى اعتماد اللغة التصويرية figurative language التي هي خصيصة مائزة للغة الأدبية- على جهة الإجمال- يكتسب

(1) السكاكي ، مفتاح العلوم، ص373.

(2) المصدرنفسه، ص384

اختبار المقاييس الأسلوبية المصممة لهذا الغرض وإعمالها في النص النقدي مشروعيته العلمية، ومن هنا فرغت هذه الدراسة إلى مقياس كثافة المجاز"[1].

والوقوف على المجاز يعني ملاحظة التغيرات اللغوية في النص الأدبي، ومدى خروج اللغة عن أصلها سواء في الإسناد أو في استعمال الكلمات في غير ما وضعت له أصلاً، وهذا ما أشار إليه السكاكي في معرض حديثه عن المجاز العقلي" وإذا تأملت المجاز العقلي، وجدت الحاصل منه يرجع إلى إيقاع نسبة في غير موضعها عند الموقع"[2].

أي ما يميز لغة الكلام الفني عن مستويات الكلام العادي، فالمجاز هو خروج عن أصل اللغة،والخروج بحد ذاته ظاهرة أسلوبية تستوجب الرصد والتحليل، وإذا كان البلاغيون العرب قد وقفوا عند مستويات المجاز وعلاقاته وأنواعه، كما فصلها السكاكي، فإن الأسلوبية الحديثة لا تكتفي بذكر الأنواع وعلاقات المجاز، أو المعاني السطحية له، وإنما تتجاوز ذلك إلى المعيار الفني، وعلاقة المجاز بذات المبدع وسبب خروجه عن الأصل وقيمة هذا الخروج، وعلاقة ذلك بالنص والمبدع، وهذا الخروج هو الذي يحدد الدلالات اللغوية ويخرجها عن أحادية المدلول "ذلك أن مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أن يكون لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى[3].

وإذا كان المجاز يقوم على أساس فكرة الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وتجاوز المعنى الذي وضع لأصل الكلام في اللغة، إلى معنى جديد في إطار النص أو السياق العام،فإن الكناية التي يعرفّها السكاكي بأنها "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلازمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[4].

---

(1) مصلوح، سعد عبد العزيز، " في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة "، ص200.

(2) السكاكي ، مفتاح العلوم، ص400.

(3) المسدي، عبد السلام، " الأسلوبية والأسلوب"، ط 4، دار سعاد الصباح،1993، ص 58.

(4) السكاكي ، مفتاح العلوم، ص 402.

وباب الكناية عند السكاكي واسع يشمل أنواعاً مختلفة فصلها ولا داعي لذكرها ولكن الأهم من ذلك هو تشعب مفهوم الكناية إلى دلالات واسعة فهي "تتفاوت إلى تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء، وإشارة"(1).

والتعريض الذي أشار إليه السكاكي تحت مصطلح التلويح، وجمع بينه وبين مصطلح الرمز وذلك عندما تشير إلى الشمال من بعيد، فإن كانت المسافة متباعدة بين الشيء وما يكنى عنه "كان إطلاق اسم التلويح عليها مناسبا، لأن التلويح هو: أن تشير إلى غيرك عن بعد، وإن كانت ذات مسافة قريبة، مع نوع من الخفاء، كنحو: عريض القفا، وعريض الوسادة، كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسباً، لأن الرمز هو: أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"(2).

والتعريض الذي أشار إليه السكاكي جعله وسطاً بين الكناية والمجاز، "واعلم أن التعريض تارة يكون على سبيل الكناية، وأخرى على سبيل المجاز، فإذا قلت:آذيتني، فستعرف، وأردت المخاطب، ومع المخاطب إنساناً آخر معتمداً على قرائن الأحوال، كان من القبيل الأول؛ وإن لم ترد إلا غير المخاطب كان من القبيل الثاني"(3).

وعلى هذا فالكناية عند السكاكي بها دلالة أوسع من مجرد لفظ أطلق وأريد لازم معناه،لأنها تشمل دلالات مختلفة يحددها السياق، وتختلف دلالاتها باختلاف مقتضى الحال "فقيمة اللفظ لا في كينونته الذاتية وإنما في التركيب المنتظم فيه، ومزيته كونه دالاً يجلى مدلولاً عقلياً يكمن في خاصيته الأسلوبية، على الرغم من تماثل طبيعة الإسناد الشكلي في اللغة الذي يستند إلى تعليق الألفاظ بعضها ببعض وبناء بعضها على بعض"(4).

والإيحاء والإشارة اللتان أشار إليهما السكاكي في معرض حديثه عن الكناية يدخلان في إطار ما يمكن أن نسميه الدلالات البلاغية في استعمال اللغة،إذ تتجاوز اللفظة مجرد معناها المباشر التي تدل عليه إلى معنى أبعد يحتاج من القارئ مزيداً من التركيز والفطنة حتى ينتقل

---

(1) السكاكي ، مفتاح العلوم، ص403

(2) المصدر نفسه، ص411.

(3) المصدر نفسه، ص412.

(4) هلال، ماهر مهدي، "رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية "، ص202.

إلى التلميح المقصود، وهذه الدلالات الإيحائية تحتاج إلى رصيد الظاهرة الأسلوبية في استخدام اللغة، وتحليلها، وبذلك يلتقي دارسو الأسلوبية مع ما أشار إليه السكاكي في معرفة خواص المفردة في إطار سياقها وتحليلها، وبذلك يصل الكلام إلى غاياته الجمالية من خلال استخدام الصورة الفنية "واعلم أن أرباب البلاغة، وأصحاب الصياغة للمعاني، مطبقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الاستعارة أقوى من التصريح، بالتشبيه،وأن الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر"(1).

وبذلك تكتسب الكلمة دلالاتها في إطار استخدامها المميز وخصوصيتها في الاستخدام، والبلاغة تتعامل مع الكلمة في سياقها الذي ترد فيه، وهي بذلك تتجاوز الدلالة المباشرة للكلمة إلى دلالاتها الجديدة التي يحددها السياق "إن الكلمة لا تفيد البتة إلا بالوضع،أو الاستلزام بوساطة الوضع، وإذا استعملت فأما أن يراد: معناها وحده، أو غير معناها وحده، أو معناها وغير معناها معاً؛ فالأول هو: الحقيقة في المفرد، وهي تستغني في الإفادة بالنفس عن الغير ؛ والثاني: هو المجاز في المفرد، وأنه مفتقر إلى نصب دلالة مانعة عن إرادة معنى الكلمة. والثالث: هو الكناية، ولا بد من دلالة حال. (2).

واستخدام الكناية بشكل عام في النص الأدبي أقوى في الدلالة على المعنى المراد، لأنها-ببساطة- تقدم المعنى مصحوباً بالدليل عليه، وهذا بدوره يشكل ظاهرة أسلوبية، لأن مستخدم الكناية لا يكتفي بتقديم المعنى، وإنما يقدمه بشكل أقوى يحاول من خلالها تأكيد المعنى في نفس السامع، والتأثير فيه أيضاً، وهو يرى أن إمكانية الوصول إلى ذلك في الكناية وغيرها يعتمد على الذوق السليم، وهو غاية البلاغة، ومقصد البليغ، ولهذا يقول السكاكي في تعريف البلاغة" هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها، ولها، أعني البلاغة طرفان:أعلى وأسفل، متباينان تبايناً لا يتراءى له ناراهما، وبينهما مراتب، تكاد تفوت الحصر، متفاوتة فمن الأسفل تبتدئ البلاغة، وهو القدر الذي إذا نقص منه شيء التحق ذلك الكلام بما شبهناه به في صدر

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص412.

(2) المصدر نفسه، ص414

الكتاب من أصوات الحيوانات، ثم تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حداً لإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه، كاستقامة الوزن: تدرك ولا يمكن وصفها،و كالملاحة. ومدرك الإعجاز عندي هو: الذوق ليس إلا، وطريق اكتساب الذوق:طول خدمة هذين العلمين"(1).

وفي ختام حديث السكاكي عن البيان والمعاني، أجمل ملاحظاته عن البلاغة والفصاحة بنموذج تطبيقي اقترب فيه من ملاحظات دارس الأسلوبية واختار للتطبيق آية من سورة هود، في قوله تعالى:- "وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين"(2).صدق الله العظيم

ووقف في تحليلها على موضوعات المجاز والاستعارة والكناية،وهو بذلك يعتمد التحليل الأسلوبي في تفسير كلمات الآية ودلالتها، وهو بذلك يستجمع الملاحظات البلاغية السابقة في حديثه عن علمي البيان والبديع، ويضعها في نموذج تطبيقي يقرب من منهج الأسلوبيين في تحليل النص، ولبيان قيمة التحليل الذي أورده السكاكي على النموذج المختار نذكر النص الذي وضعه في تحليل الآية من الجانب البياني" ثم بنى على تشبيهه هذا نظم الكلام، فقال جل وعلا: قيل، على سبيل المجاز عن الإرادة الواقع بسببها قول القائل، وجعل قرينة المجاز الخطاب للجماد وهو: يا أرض ويا سماء،ثم قال كما ترى: يا أرض ويا سماء، مخاطباً لهما على سبيل الاستعارة للشبه المذكور، ثم استعار لغؤر الماء في الأرض البلع الذي هو أعمال الجاذبة في المطعوم للشبه بينهما، وهو الذهاب إلى مقر خفي، ثم استعار الماء للغذاء استعارة بالكناية تشبيهاً له بالغذاء، لتقوي الأرض بالماء في الإنبات للزروع والأشجار تقوي الآكل بالطعام، وجعل قرينة الاستعارة لفظة: ابلعي، لكونها موضوعة للاستعمال في الغذاء دون الماء، ثم أمر على سبيل الاستعارة للشبه المقدم ذكره، وخاطب في الأمر ترشحاً لاستعارة النداء، ثم قال: ماءك، بإضافة الماء إلى الأرض على سبيل المجاز، تشبيهاً لاتصال الماء بالأرض باتصال الملك بالمالك، واختار ضمير الخطاب لأجل الترشيح، ثم اختار لاحتباس المطر: الإقلاع، الذي هو ترك الفاعل. الفعل للشبه بينهما في عدم ما كان، ثم أمر على سبيل الاستعارة وخاطب في

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص415- 416.

(2) سورة هود، الآية44.

الأمر قائلاً: اقلعي؛ لمثل ما تقدم في: ابلعي، ثم قال: (وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي)، وقيل بعداً: فلم يصرح بمن غاض الماء. ولا بمن قضى الأمر، وسوى السفينة؛ وقال: بعداً، كما لم يصرح بقائل، يا أرض ويا سماء، في صدر الآية، سلوكاً في كل واحد من ذلك لسبيل الكناية ان تلك الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذي قدرة، لا يكتنه قهار لا يغالب، فلا مجال لذهاب الوهم إلى أن يكون غيره، جلت عظمته، قائل يا أرض ويا سماء،ولا غائض مثل ما غاض، ولا قاضي مثل ذلك الأمر الهائل، أو أن تكون تسوية السفينة وإقرارها بتسوية غيره وإقراره؛ ثم ختم الكلام بالتعريض، تنبيهاً لسالكي مسلكهم في تكذيب الرسل ظلماً لأنفسهم لا غير، ختم إظهار لمكان السخط، ولجهة استحقاقهم إياه؛ وإن قيمة الطوفان، وتلك الصورة الهائلة، ما كانت إلا لظلمهم"[1].

وهو في تحليله يربط الصورة بالمعنى؛ ويوظف الكلمات في إطار سياقها البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية وتعريض ونداء وأمر، بما توحي بترابط الكلمات واتساقها مع الصور البلاغية في رسم لوحة جمالية حاول السكاكي تتبع أصولها وفروعها، وهو بذلك يضع أساساً واضحاً للدرس الأسلوبي الحديث الذي لا يبتعد كثيراً عن تحليل السكاكي ولا نقول هنا أن الأسلوبية تتفق تماماً مع ما قاله السكاكي؛ ولكنها على الأقل تقترب منه، لأن الدراسة الأسلوبية تعتمد مجمل النص ولا تكتفي بجزئية منه،لأن النص عند الأسلوبية وحدة متكاملة، لا يمكن تجزيئه،أو إجراء الدراسة على جزء فيه.

وقد تابع السكاكي في تحليله للآية القرآنية تناول دلالة الكلمات من حيث علم المعاني "وأما النظر فيها من حيث علم المعاني، وهو: النظر في فائدة كل كلمة منها، وجهة كل تقديم وتأخير فيما بين جملها، فذلك أنه اختير: يا، دون سائر أخواتها لكونها أكثر في الاستعمال، وإنها دالة على بعد المنادي الذي يستدعيه مقام إظهار العظمة، وإبداء شأن العزة والجبروت، وهو تبعيد المنادي المؤذن بالتهاون به، ولم يقل: يا أرض بالكسر لإمداد التهاون، ولم يقل يا أيتها الأرض لقصد الاختصار، مع الاحتراز عما في: أيتها، من تكلف التنبيه غير المناسب بالمقام، واختير لفظ: الأرض دون سائر أسمائها لكونه أخف وأدور، واختير لفظ: السماء لمثل ما تقدم

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم،ص418-419.

في الأرض، مع قصد المطابقة، وستعرفها، واختير اللفظ:ابلعي، على ابتلعي، لكـون أخـصر، ولمجيء خط التجانس بينه وبين: أقلعي، أوفر، وقيل: ماءك، بالإفراد دون الجمع، لما كان فـي الجمع من صورة الاستكثار المتأبي عنها مقام إظهار الكبرياء والجبروت، وهو الوجه في إفراد الأرض والسماء وإنما لم يقل: ابلعي، بدون المفعول، أن لا يستلزم تركه ما ليس بمـراد مـن تعميم الابتلاع للجبال والتلال، والبحار وساكنات الماء بأسرهن، نظراً إلى مقـام ورود الأمـر الذي هو مقام عظمة وكبرياء. ثم إذا بين المراد اختصر الكلام مع: اقلعي، احترازاً عن الحـشو المستغنى عنه، وهو الوجه في أن لم يقل: قيل: يا ارض ابلعي ماءك فبلعت، ويا سـماء اقلعـي فأقلعت، واختير. غيض، على: غيض، المشدد، لكونه أخصر، وقيل: الماء، دون أن يقال: مـاء طوفان السماء، وكذا: الأمر، دون أن يقال: أمر نوح، وهو انجاز ما كان الله وعد نوحـاً مـن إهلاك قومه بقصد الاختصار، والاستغناء بحرف التعريف عن ذلك، ولم يقـل: سـويت علـى الجودي، بمعنى: أقرت، على نحو: قيل وغيض وقضي في البناء للمفعول، اعتباراً لبناء الفعـل للفاعل، مع السفينة في قوله: وهي تجري بهم في موج، مع لقصد الاختصار في اللفظ، ثم قيل: بعداً للقوم دون أن يقال: ليبعد القوم، طلباً للتأكيد مع الاختصار، وهو نـزول: بعـداً، منزلـة: ليبعدوا بعداً، مع فائدة أخرى، وهو استعمال اللام مع: بعداً، الدال على معنى أن البعد حق لهم ؛ ثم أطلق الظلم ليتناول كل نوع حتى يدخل فيه ظلمهم أنفسهم، لزيادة التنبيه على فظاعـة سـوء اختيارهم في تكذيب الرسل. هذا من حيث النظر إلى تركيب الكلام.

وأما من حيث النظر إلى ترتيب الجمل فذاك أنه قد قدم النداء على الأمر. فقيل يا أرض ابلعي،ويا سماء اقلعي، دون أن يقال: ابلعي يا أرض وأقلعي يا سماء، جريـاً علـى مقتـضى اللازم، فيمن كان مأموراً حقيقة، من تقديم التنبيه، ليتمكن الأمر الوارد عقيبه في نفس المنادى، قصداً بذلك لمعنى الترشيح، ثم قدم أمر الأرض على أمر السماء، وابتدىء به لابتداء الطوفـان منها، ونزولها لذلك في القصة منزلة الأصل، والأصل بالتقديم أولى، ثم أتبعهما قوله: وغـيض الماء، لاتصاله بقصة الماء وأخذه بحجزتها، ألا ترى أصل الكلام: قيل: يا أرض ابلعي مـاءك فبلعت ماءها، ويا سماء اقلعي عن إرسال الماء فأقلعت عن إرساله، وغيض الماء النـازل مـن السماء فغاض، ثم أتبعه ما هو المقصود من القصة، وهو قوله:وقضي الأمر، أي أنجز الموعود

من إهلاك الكفرة إنجاء نوح ومن معه في السفينة، ثم أتبعه حديث السفينة، وهو قول: واستوت على الجودي، ثم ختمت القصة بما ختمت.هذا كله نظر في الآية من جانب البلاغة" [1].

فهو يتابع استخدام الكلمات، مثل "السماء، الأرض،ابلعي، أقلعي،غيض"، ويحاول تفسير استخدامها في مواقعها،وعلاقتها بغيرها من الكلمات وعلاقة ذلك كله بالمعنى، وهو في تحليله البلاغي هذا يقترب كثيراً من تحليل الأسلوبيين في تتبع مفردات الكلام في النص، ورصد الظواهر اللغوية التي لها خصوصية في أداء المعنى، وطريقة تقديمه، وهو يركز على قضية لغوية مهمة في النص، وهي قضية التقديم والتأخير، وهذا ما يتابعه في تحليل مفردات الآية، وكذلك استخدام أداة النداء(يا) بما تحمله من دلالات خاصة بالمعنى،فهي تدل على بعد الشيء المنادى، واستخدامها بكثرة في النص إشارة واضحة إلى محاولة صاحب النص الإشارة إلى من يناديه بالبعد الذي يحمل دلالات مختلفة يحددها السياق منها علو المنزلة أو انحطاطها، أو بعد المنادى وغيابه عن الذهن والعقل، نجد عنده إشارة واضحة إلى الطباق بين السماء والأرض، وهي الملاحظات التي يتناولها السكاكي في حديثه عن علم البديع، ثم أشار إلى مفردات تحقق إلى جانب قوة المعنى جمالاً في الاستخدام مثل كلمتي(ابلعي وأقلعي) ثم هناك الاختصار أيضاً، عندما أشار إلى الاستغناء عن مفردات كثيرة بحرف التعريف (الماء-الأمر)، وهناك أيضاً نسبة الفعل إلى فاعله دون حاجة إلى المفعول به.

وفي كل هذه السياقات يركز السكاكي على قضية اللغة بعدها وسيلة فهم النص، وهو في تحليله هذا يعتمد الجانب الأسلوبي الذي يقترب من منهج الأسلوبيين في دراسة النص وتحليله "ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا إن البحث الأسلوبي هو في جوهره بحث في التقاليد، غير أن للتقاليد في النقد الحديث مفهوماً يتسم بنوع من التركيب"[2].

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص419-421.

(2) بريري، محمد أحمد، الأسلوبية والتقاليد الشعرية-دراسة في شعر الهذليين، ص18.

ثالثاً:علاقة الأسلوبية بعلم البديع

يتصل البديع بمحسنات تخص الكلام، وهذه المحسنات قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ، ويستعرض أبو هلال العسكري هذين القسمين، البديع المعنوي الذي يشمل الطباق والمقابلة والمشاكلة، وغيرها من موضوعات المحسنات البديعية المعنوية، ثم استعرض المحسنات البديعية اللفظية من جناس وسجع وغيره.

وما يلاحظ على حديث السكاكي عن البديع أنه لم يؤصل الدراسة النقدية كما فعل في علمي البيان والمعاني، وإنما اكتفى بوضع قواعد علم البديع،دون أن يخوض في توضيح علاقة ذلك بالمعنى.

وما فعله السكاكي في حديثه عن المحسنات البديعية اللفظية، وهو موقفه من قيمة هذه المحسنات بالنسبة للمعنى، ومحاولته ربط هذه المحسنات بالقيمة "وأصل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعاني لا أن تكون المعاني لها توابع، أعني:أن لا تكون متكلفة"(1).

وهي محاولة منه لتأصيل علاقة بين المحسنات اللفظية، والمعنى، ولكنها محاولات ضعيفة من السكاكي لم ترق إلى مستوى دراسة تعتمد استخدام اللغة، وتحلل هذه الاستخدامات تحليلاً أسلوبياً، والسكاكي في حديثه عن موضوعات البديع يحاول أن يضع القواعد أكثر مما يحاول تحليل الظواهر اللغوية التي لها علاقة بالمحسنات البديعية، وتعد ملاحظات السكاكي في الجزء الثالث من كتابه المفتاح ذات بعد أسلوبي واضح، رغم ما قيل بشأنها من إضعاف للبلاغة العربية "ومهما يكن لنا من مآخذ على هذه الصورة فإنها في رأينا الصورة الوحيدة التي يمكن الانتفاع بها في المبحث الأسلوبي اللساني"(2).

وإذا كان السكاكي في حديثه عن علم المعاني قد وقف على شواهد بعينها على سبيل التمثيل على القاعدة، فإن هذا لا يشكل منهجاً أسلوبياً،لأن الأسلوبية تعالج النص بشكل كامل، ولا تقف على المثال الواحد في داخل النص.

---

(1)السكاكي ، مفتاح العلوم ،ص، 432.

(2) مصلوح، سعد عبد العزيز، " في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة"، ص67.

وللبديع علاقة بمكونات النص "فالبديع أصبح أداة تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها، كما يجعل من الايقاع التكراري خاصية بذاتها، وكل ذلك يمثل عملية تنظيم لأدوات التعبيرية التي كان الإلحاح عليها وسيلة لقبولها أولاً، ثم الإعجاب بها ثانياً"[1].

والسكاكي في تعامله مع موضوعات البديع لا يختلف كثيراً عن غيره من علماء البلاغة العرب الذين تعاملوا مع البديع تعاملاً قائماً على أساس ملاحظة الظواهر الفردية بمعزل عن الدلالة "إن النظر في المبحث البديعي – في مجمله- يؤكد أن رجال البلاغة قد أهمهم تحسس بناء الجملة بوصفه الوحدة الصغرى للخطاب اللغوي، واعتمدوا في ذلك على توصيف عناصر الجملة توصيفاً يبدأ من الحرف المعزول عن الدلالة، وصولاً إلى التركيب بكل مكوناته الإفرادية، وبكل علاقاته النحوية"[2].

والسكاكي في ملاحظاته عن الطباق والمقابلة، أشار بشكل واضح إلى ثنائيات تقابلية، وضرب على ذلك أمثلة تعكس هذه الثنائيات، ففي حديثه عن المقابلة عرفها بأنها "أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما، ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده"[3].

وهذه الثنائيات التي قد تحدث أو التكرار القائم على أساس الجناس أو السجع، أورد العجز على الصدر، يمكن أن يحقق الضدية في الكلام، وهي ضدية تعكس ظاهرة أسلوبية في داخل النص، يمكن رصدها وتتبعها، على اعتبار أنها لها علاقة ليس فقط في التضاد، وإنما في التناسب أيضاً، وهذا التضاد قد يزداد فيخرج من دائرة الطباق إلى المقابلة.

"وتزداد الطبيعة التكرارية في (الطباق)عندما تتعدد مفرداته ليدخل دائرة (التقابل) حيث تتشكل البنية بأكثر من طرفين متقابلين"[4].

---

(1)عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى"، ص348

(2)المرجع نفسه، ص349.

(3)السكاكي ، مفتاح العلوم، ص424.

(4)عبد المطلب، محمد،" البلاغة العربية قراءة أخرى"، ص356.

وقد يمتد هذا الرصد لعناصر التقابل إلى تقابلات لا تعتمد الضدية، بقدر ما تعتمد على ثنائيات يقدمها السياق، وهذا ما يسميه البلاغيون التقابل بغير الأضداد، "ولم يكتف البلاغيون برصد الثنائيات التقابلية التي يقدمها المعجم اللغوي، بل امتد هذا إلى الرصد إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية، ولو لم يتحقق فيها حقيقة التضاد"[1].

وبناء على ذلك فإن التحولات في اللغة أو تبدل الكلمات وانحرافها يدخل في سياق البديع، فالظواهر البديعية تتصل أساساً بالجملة، وقد تمتد أحياناً إلى ما يجاور هذه الجملة غير أن ذلك يظل محصوراً في إطار محدود في داخل النص، وفي سياقات محددة، ولكن إذا امتدت خارج الجملة وشكلت ظاهرة، فإنها تكون مجالاً للدرس الأسلوبي الذي يرصد الظواهر ويحللها، لا على أساس لغوي، ولكن على أساس علاقتها بالنص أولاً ثم بالمبدع والمتلقي بعد ذلك.

"وكما أن الكلام لا يتأتى بدون نظام لغوي يتوجه عنه المتكلم فإن الممارسة الفريدة للأدب-إبداعاً أو فهماً- لا تتأتى بدون نظام من التقاليد تتوجه عنه.و الظاهرة لا تكون فردية إلا بالقياس إلى نظام تنسب إليه،أي أن تقاليد الأدب هي التي تمنح العمل الأدبي فرديته لأن وجود الأدب يتزامن مع وجود تقاليده،فإذا انتفى أحدهما انتفى وجود الأخر"[2].

وهذا النظام اللغوي الذي أسس عليه البلاغيون العرب يهتم أساساً باللغة عندما تنتقل من مجرد لغة محدودة إلى لغة فاعلة،يكسبها الأديب أبعاداً جمالية وفنية، يستطيع من خلالها العدول عن المألوف في اللغة إلى ما هو فوق اللغة، بهدف التغلب على مشكلة توصيل المعنى بالقدر الذي يريده، وهذا ما يميز الأسلوب البلاغي بما فيه البديع "فالأسلوب البلاغي لم يعد يهتم بتقنيات الإقناع المؤثر في المستمعين بقدر ما أصبح يهتم بجمالية الأسلوب وفنيته وزخرفته وشكله، أضف إلى ذلك أن الأسلوب البلاغي أصبح يلتفت إلى موضوعات أخرى لا تقتصر على المضمون السياسي والقضائي والنقدي الضيق الأفق، بل أخذ يشمل الأنواع الأدبية كافة. وقد قاد تغير الأسلوب في المضامين إلى تغيره في الأشكال...فلم يعد الأسلوب البلاغي يلتفت

---

(1)المرجع نفسه، ص 358.

(2) بريري، محمد أحمد، ص23.

إلى مكونات النطق الجهوري للخطاب أو أدائه حفظاً وارتجالاً، وإلى الرتبة المعيارية التنظيمية التي كان يقوم عليها، بل أصبح يلتفت إلى تقنيات جديدة أفرزتها مذاهب أدبية متنوعة تقوم على اعتبار الأسلوب هو الرجل بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى"(1).

وإذا كان علم المعاني يتناول محسنات تخص اللفظ والمعنى، فهذا يعني أنه يتناول أوضاع اللغة في داخل النص، وفق معايير ثابتة، قد تختلف عن تناول الأسلوبية الحديثة "فعلم البلاغة علم لغوي قديم، وعلم الأسلوب علم لغوي حديث، فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت،في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور.." (2).

ودراسة أساليب البديع التي أشار إليها السكاكي إشارات سريعة أقرب إلى القواعد منها إلى الاستنباط والاستدلال، وهو بذلك لم يتوصل في حديثه عن البديع لدراسات أسلوبية حديثة كما نقل في حديثه عن علمي البيان والبديع، صحيح أن الأسلوبية عالجت موضوعات تخص البيان والمعاني أكثر من معالجتها موضوعات تخص علوم البديع، ولكنها مع ذلك لم تغفل هذا الجانب في دراستها التحليلية، وهي تتصرف في الموروث البلاغي بحسب المستجدات التي تطرأ على النص "وبقيت الأسلوبية_ بوضعها الوريث الشرعي للبلاغة القديمة_ حائزة على حق التصرف في هذه التركة التي خلفها الأجداد منظرين ومقعدين لشعبها ووجهاتها، ناظرة فيها، ممحصة إياها، تضيف إليها ما تساقط عنها عبر الأجيال بما عقد بينها وبين العصر حلقة تصادم وتنافر، سعت إلى ضرورة إيجاد رؤية جديدة ذات وثبة أكثر جرأة داخل النص المبدع، محللة إياه بطرق أكثر واقعية وإنسانية واقتراباً من دلالات النص، جاعلة من القاعدة النظرية منطلقا للتطبيق والتحليل لا للتقوقع والتعبد"(3).

---

(1) الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، م22، ع3،4/ يناير، مارس، ابريل، 1994.

(2)أبو العدوس، يوسف، البلاغة والأسلوبية، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان_الأردن،1999، ص173

(3)عطية، مختار، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص131

وفي إشارات السكاكي البلاغية ما يدل بشكل واضح على أنه وضع قواعد البلاغة، وأغرق في تفصيلاتها، مما جعل كثيراً من الدارسين يعيبون عليه طريقته في عرض علوم البلاغة الثلاثة، فهو "يعد العلامة الأولى على بداية عهد سيطرت فيه العقلية العلمية النظرية بقوة وإحكام على أبحاث البلاغة وأمعنت في التقعيد والتحديد والتفريغ والتفصيل، مما جعلها تصبح عنده قوانين مضبوطة دعامتها الفكر الفلسفي والتفكير المنطقي وركناها منهج عقلي وأسلوب نظري" [1].

ومع هذه النظرة العلمية التي اعتمدها السكاكي في عرض موضوعات البلاغة العربية، فإنه في المقابل لم يغفل الجانب التحليلي المعتمد على قضايا اللغة، ونظر إلى البديع على أنه مكمل لعلمي البيان والمعاني على اعتبار أنه يقوم على تحسين الكلام من خلال اللفظ والمعنى، أي أن المحسنات التي وقف عليها أي تشخص الجانب الجمالي في اللغة من خلال ألفاظ تتجانس، أو تتعامل أو تتشابه وهذا كله أعطى الجانب البديعي في دراسته بعداً فنياً جديداً عندما جعله علماً مستقلاً "وكأن من نتائج ذلك أن بدأ البديع منذ وقت السكاكي يستقل عن المعاني والبيان، وأخذ يعد في عرف علماء البلاغة منذ ذلك الوقت شيئاً آخر غيرهما" [2].

وفي إشارات السكاكي عن علوم البلاغة لم يعتمد مجرد الجانب النظري فقط، أو القاعدة وإنما التفت بشكل واضح إلى التغيرات اللغوية وتأثيرها على المعنى، بمعنى أنه التفت إلى اللغة من زاوية أدبية، واستطاع في عرضه لعلوم البلاغة أن يكشف عن جماليات اللغة "فلم يكن بمنأى كامل ودائم عن الروح الأدبية، ولم يكن كتابه كذلك خالياً تماماً من الأسلوب الأدبي والطريقة اللغوية، فقد كنا نجد عنده في كتابه أطرافاً من هذا، وهي قليلة لكنها موجودة ظاهرة على وجه القطع" [3].

---

(1)الأسعد، عبد الكريم محمد، أحاديث في تاريخ البلاغة وفي بعض قضاياها، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985، ص69.

(2)المرجع نفسه، ص 71.

(3) المرجع نفسه، ص74.

وإذا كان السكاكي قد أصل علم البديع، علماً مستقلاً قائماً بذاته، فلا يمكن القبول بفكـرة إبعـاد البديع في كتاب السكاكي عن الدرس البلاغي، لأنه ببساطة هو الذي أكد على ضرورة أن تكون الألفاظ تبعاً للمعاني، وأكد على ضرورة عدم التكلف في استخدام الألفاظ(1).

وفي هذا السياق يأتي الطباق نوعاً من التقابل في المعنى، من خـلال اسـتخدام ألفـاظ متقابلة في الدلالة "ومن الممكن توظيف هذه الظواهر في إنتاج نوع من الايقاعية التكرارية التي اهتم لها وبها البلاغيون، وبذلوا جهداً وفيراً في اكتشاف قوانينها، وتحديد نظامها، سـواء أكـان ذلك في منطقة السطح الصياغي، أم في منطقة العمق الدلالي، وربما كان هذا الجهد الوفير هـو أساس (التكرارية) التي تكاد تسيطر على مجموع البنى البديعية، وإذا كان الاحتمال الأول الـذي عرضناه للعلاقة بين الدالين هو التخالف، فإن البلاغيين قد لاحظوا أنه يمكن أن ينتج بنية بديعية هي بنية (التطابق) أو (التقابل) (2).

والسكاكي في كل ذلك يركز على قضية لغوية تخص التقابل في المعنى، وهـو بـذلك يحدد علاقات لغوية في داخل النص، تشكل ظاهرة أسلوبية يمكن رصدها، وتحليلهـا "ويـصل السكاكي بعلاقة التناسب بين المتقابلين إلى درجة التـضايف، فالـسواد والبيـاض، والـسكون والحركة، والقيام والقعود، والإيمان والكفر كلها ينزلها الذهن منزلة المتـضايفين؛ لأن الـذهن يستحضر الضد على الفور قبل مجيء الطرف الآخر"(3).

ولا شك في أن العناية بالمحسنات البديعية عند السكاكي وغيره من البلاغيين ارتبطـت بشكل أو بآخر بتكرار ألفاظ بعينها لأسباب جمالية أولاً ثم لعلاقتها بالمعنى مع الدلالة. ثانياً، مثل الجناس، ورد العجز على الصدر، والمقابلة والمشاكلة، والالتفات، وغير ذلك، وهي من صـور التعبير الدال على علاقة ما بين اللغة والمبدع من جانب، واللغة والمتلقي من جانب آخر "لا شك أن متابعة الدرس البلاغي في رصده للظواهر البديعية قد أكدت حضور الخلفية التكرارية التـي مارست فاعليتها رأسياً وأفقياً، وهي فاعلية تتجه إلى إنتاج الدلالة أحياناً، وإلى إنتـاج الإيقـاع

---

(1) انظر السكاكي، مفتاح العلوم، ص432.

(2) عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى"، ص354.

(3) المرجع نفسه، ص355.

الخالص أحياناً، ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحياناً ثالثة، كما أن هذه الفاعلية كانت تنحاز إلى جانب المبدع أحياناً، وإلى جانب المتلقي في أغلب الأحيان على أن يؤخذ في الاعتبار عناية البلاغيين برصد البعدين الزمني والمكاني للصياغة، وعنايتهم بالتعامل على مستوى السطح ومستوى العمق"[1].

وإذا كانت الملاحظات البلاغية التي تخص محسنات تعود إلى اللفظ مرة وإلى المعنى مرة أخرى، فإن تكرار استخدام هذه المحسنات في نص من النصوص يعد ظاهرة أسلوبية تخص طبيعة النص، وهي بلا شك لها علاقة بالمبدع الذي ألح على استخدام هذه الصيغ التعبيرية، ولا بد للدارس من رصدها وتحليلها أسلوبياً.

فمثلاً استخدام الجناس أوالطباق أو حتى السجع في داخل النص يمثل حالة تكرارية تعكس نمطاً معيناً لدى الكاتب في التعبير، وترتبط بشكل أو بآخر، بمحاولة الاقناع -على سبيل المثال- أو تمثيل الفكرة بأسلوب بلاغي يجذب انتباه القارئ، ويجعله أكثر قرباً من المعنى المقصود، ومثل هذا يمكن أن يقال في موضوعات مثل تأكيد المدح بما يشبه الذم، وهو محسن يفاجئ القارئ بما يقدمه "ويلاحظ في هذا الشكل وجود علاقة جامعة بين الصفتين، كما أن حضور المتلقي إلى رحاب الصياغة أمر ضروري لإنتاج البنية لبلاغيتها، لأنه بمتابعته للصياغة يتوهم بداية أن الصفة الثانية صفة ذم، فإذا بها تفاجئه بإنتمائها إلى الجملة الأولى المادحة[2].

ومثل هذا يقال في الالتفات الذي يعتمد مبدأ الالتفات والتحول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، وهو انتقال يهدف إلى جانب إقناع القارئ بهذه التحولات والتأثير فيه، وشد انتباهه للفكرة التي يقدمها، ويلح عليها "فالانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين

---

(1) عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى"، ص404.

(2) المرجع نفسه، ص389-390.

المنتقل عنه والمنتقل إليه، ولكن البلاغيين يعيدون الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات(1).

وهذه التحولات في أساليب التعبير، تعد نوعاً من استخدامات اللغة الخاصة، إذا شكلت ظاهرة في داخل النص، وهي بلا شك تغير في الدرس الأسلوبي لأنها تشكل إلى جانب تحولات اللغة تحولات في المعنى والدلالة "فعلى مستوى الضمائر يلاحظ السكاكي أن الصياغة قد تعبر عن معنى مستخدمة ضميراً من الضمائر الثلاثة (التكلم، والخطاب، والغيبة) بعد أن تكون عبرت عنه بطريقة مغايرة"(2).

ويمكن تتبع هذه التحولات في أكثر من نموذج من نماذج البديع التي تظهر في نص من النصوص، ومنها على سبيل المثال المقابلة والمماثلة ومراعاة النظير، وأسلوب الحكيم، إلى غير ذلك من ألوان البديع التي تعد من مظاهر الأسلوب في النص، وتحتاج إلى رصد الباحث وتحليله، وهي داخلة في إطار اللغة الخاصة التي يستخدمها منشئ النص، ويريد بوساطتها الانتقال من مجرد اللغة المباشرة إلى اللغة الفنية التي تناسب طبيعة النص الأدبي، وتدفع بالناقد إلى تتبع خواص اللغة، وتحليل مستواها الجمالي والدلالي "إن الحركة الفكرية الداخلية للمبدع لا تتجلى إلا من خلال صياغة لغوية خارجية، وهذه الصياغة تعتمد المفردات ركيزتها الأولى، ثم يتم دفعها إلى السياق لتأخذ طبيعة جملية، ثم تندفع من هذا السياق الأصغر إلى السياق الأكبر لتشكيل الخطاب، فالمبدع يعمل جاهداً على تجسيد رؤيته للواقع، ويعمل جاهداً -في الوقت نفسه- على تجاوز الأطر الصياغية المألوفة حتى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التعامل الحياتي للغة، وهنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كل مظاهر الثراء في اللغة، واصطياد ما تحمله من تنوع لتحقيق الهدف الجمالي"(3).

وعلى الرغم من الحديث عن رفض البديع منطلقاً في الدرس الدلالي، فإن البديع يشكل نموذجاً من نماذج الأسلوب في النص لا يمكن تجاهله، رغم التهم التي وجهت إلى البديع من أنه

---

(1)عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى،ص392.

(2) المرجع نفسه، ص392.

(3) المرجع نفسه، ص17.

يتناول قضايا الشكل دون المضمون، فإن هذا كله لا يتفق مع طبيعة الدرس البلاغـي الخـاص بالبديع "وفي تصورنا أن مجمل هذه التهم كانت متعجلة، تختطف مباحث بعينها لتتكئ عليها، ثم تنتقل منها إلى التطبيقات التي استوعبتها لتصور كيفية تعاملها، لتصدر حكمها النهائي بـرفض دخولها إلى دائرة الإبداع، عندما تلحظ كثرة تردد الأشكال البديعية فيها، دون أن تجهد نفسها في محاولة الكشف عن البنية العميقة، أو تحديد دورها في تحويل الأدوات البديعية إلى وسائل لإنتاج المعنى، فهو رفض للرفض[1].

وإذا كان الأمر كذلك فإن ما قاله السكاكي في حديثه عن البديع يعد أساساً في التعامـل معه، إذ أكد على ضرورة الابتعاد عن التكلف، وأن يكون البديع على حساب المعنى، وقد أكـد ذلك د. عبد المطلب في مراجعاته لموضوع البديع في البلاغة العربية، يقول "واعتقد أن الأشكال البديعية هي أكثر الظواهر اللغوية التي يمكن أن تقدم للمبدع هذا الثراء والتنوع، على أن يؤخـذ في الاعتبار –دائماً- الابتعاد عن التكلف والاعتساف، على معنى أن تكون الأشـكال البديعيـة دعماً للقدرة الإبداعية، وأن يتم التعامل معها لتكون مكوناً أساسياً في البناء الشكلي والمضموني، وهو ما يجعل من الأسلوب ظاهرة خارجية وداخلية على صعيد واحد، حيث يصعب الفصل بين ما هو أساسي في البنية، وما هو إضافي تحسيني، وهو ما يدفع بالأسلوب إلى منطقـة الأدبيـة الحقيقية[2].

وهو بذلك يقدم نموذجاً لأساليب البديع التي يمكن اعتمادها في التحليل الأسلوبي، وهـي الأساليب التي تعتمد أصلاً عفوية التعبير وترد في النص بشكل يحقق غرضاً زائداً ليس علـى مستوى اللفظ وإنما على مستوى الدلالة وطريقة تقديم المعنى.

وخلاصة القول فيما سبق أن الدرس البلاغي القديم في علوم البلاغة الثلاثة، قد أسـس لمرحلة نقدية جديدة توقفت عند جهود السكاكي ولم تتطور فترة طويلة من الزمن، وقـد فتحـت الدراسات اللغوية الحديثة باباً واسعاً أمام الملاحظات البلاغية التـي وقـف عليهـا البلاغيـون

---

(1) عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص17.

القدماء، وجمعوا من خلال علوم البلاغة ملاحظاتهم التي نظمها السكاكي في كتابه المفتاح، ولم تكن ملاحظاتهم مجزأة، ولكنها كانت تجمع بين العلوم الثلاثة في وحدة واحـدة "ولـيس معنـى طرح البلاغيين لتعريفات محددة للبيان والمعاني والبديع، أنهم قد انطلقوا من فهم انفـصالي، أي أنهم لم يعتقدوا في قيام كل علم بذاته، واستقلاله عن سواه، بل أن حركتهم الإدراكية كان بوعي عميق بوحدة هذه المباحث، ومن هنا أهمهم الكشف عن العلاقة العميقة التي تجمع بينها، فبـين المعاني والبيان عموم وخصوص فالمعاني كالمفرد، والبيان كالمركب، وبين الإفراد والتركيـب علاقة حتمية، لأن الطرف الثاني لا وجود له إلا بحضور الطرف الأول، وهذه النظرة المبدئيـة تكاد تسيطر على عناصر البحث البلاغي في جملته، عكس ما يدعي البعض من توجه البلاغيين إلى الفصل الحاد بينها[1].

وقد تواصلت جهود البلاغيين العرب بعد السكاكي في توظيـف موضـوعات البلاغـة العربية في تفسير النص، والكشف عن جمالياته من خلال تتبع اللغة الفنية فالإفراني مثلاً "جعل المعنى تركيباً للجهد البلاغي في علاقته بالحالة النفسية، فنراه هنا يبحث عن الـدوافع النفـسية الكامنة وراء تغير اتجاه الكلام من "مقام الغيبة" إلى "مقام المشاهدة" مستعيناً بثقافته البلاغية فـي الالتفات، محاولاً الاستغراق في النص ومشاركة ابن سهل في تجربته، فبقدر ما كان هذا الأخير "يستغرق في أوصاف محبوبه" و"يفنى في مشاهدة جماله"، كـان الإفرانـي يـستعيد التجربـة ويستلذها في عملية نقد تأثري"[2]

وفي كل ما سبق نلاحظ أن جهود البلاغيين العرب القدماء، قد أسـس بـشكل واضـح للدرس الأسلوبي الحديث، ولكن لا يمكن للدارس اعتماد هذا القول من جانب نظري فقط، وإنما لا بد من مقارنة الدرس البلاغي القديم بالدرس الأسلوبي الحديث ليتأكد الـدارس مـن وجـود العلاقة الواسعة بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبية الحديثة، وهذا يعني أن دارس الأسـلوبية الذي يتعامل مع تحليل النصوص لا يمكن له أن يقطع علاقته بالدارسات البلاغية القديمة، وإنما

---

(1) عبد المطلب، محمد، " البلاغة العربية قراءة أخرى، ص130.

(2) الإفراني، محمد الصغير بن محمد، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق وتقديم محمد العمري،المغـرب، 1997،ص31

عليه أن يصل بينها وبين الدراسات الأسلوبية الحديثة، ليستفيد من إيجابيات القدماء، ويأخذ مـا صلح منها، لدراسات نقدية حديثة تضاعف من جهود القدماء وتلائم بينها، وبين ما توصل إليـه المحدثون من نظريات نقدية ولغوية، فيها أصالة الماضي، وحداثة الحاضر.

الفصل الثالث

رؤية حداثية في الدرس البلاغي المعاصر

أولاً: وظيفة البلاغة في النقد الأسلوبي المعاصر:-

عند التمعن في الدراسات البلاغية القديمة نجد أنها قد تعاملت مع النص من خلال الوقوف على القضايا الشكلية الخارجية للنص من استعارة وتشبيه....، ومع أن هذه العناصر تعد عناصر مهمة لأدبية النص إلا أن التركيز الكلي عليها يحول دراسة النص إلى دراسة جزئية، فالدراسات البلاغية القديمة كانت تؤمن بأن البيت الشعري يمثل الوحدة الشعرية مما يؤدي إلى تجزئة النص وإبعاده عن اتخاذ صورة شاملة مما يمزق التلاحم الداخلي في بنية النص، وتختلف الأسلوبية في تعاملها مع النص عن الدراسات البلاغية والنقدية القديمة، لأن الدراسات القديمة كانت تركز على المثال في النص، وتستخدمه عادة شاهداً، أما الدراسات الأسلوبية فتركز بشكل خاص على الدلالات الجمالية وتأثيرها على النص، وأثر ذلك كله على المتلقي.

ولعل تجزيء علوم البلاغة: (علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع)، يؤكد مفهوم تجزئة مكونات الكلام، عمل أدبي متكامل لكن الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة نظرت إلى علوم البلاغة نظرة موحدة متصلة لاستخلاص الأثر الجمالي، وتذوق المعنى مدعمين ذلك بالأحوال الاجتماعية والنفسية المحيطة بالنص، خصوصاً وأن البلاغة تهمل الحالة النفسية والاجتماعية للمتكلم مما جعل بعض (النقاد المحدثين يشترطون مقدمة لدراسة البلاغة العربية وهي مؤلفة من علم النفس والاجتماع، ومواقف من الحياة الحضارية الإنسانية، في الوقت الذي كان فيه القدماء يشترطون مقدمة للبلاغة في الفصاحة والبلاغة)(1)

وقد دفع ذلك المحدثين إلى دمج علوم البلاغة تحت مسميات اصطلاحية ليتم التعامل الكلي مع النص فقد "ضم النقاد، علوم البلاغة تحت اسم "الصورة" أو "الأسلوب" أو "النقد" أو

---

(1) أبوعلي، محمد بركات حمدي، " فصول في البلاغة"، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، 1983، ص139.

الأدب "غير مغفلين سمات كل تشكيل بلاغي، ولكنهم أبرزوا هذه السمات من خـلال العمـل المتكامل والنظرة الشمولية والجمالية والنفسية والاجتماعية والحضارية"[1].

فالاستعارة، والتشبيه، والكناية كلها تعد أجزاء للصورة الفنيـة، لكـن القـدماء قـاموا بدراستها دراسة مجزأة فلم يشملوا الصورة الفنية كوحدة واحدة في دراستهم بل اعتدوا علـى الجوانب الشكلية دون الاعتماد على الجوهر، فهم يركزون على الجمال الشكلي الـذي يبهـر المتلقي ويجعله يحار في المتع اللفظية بعيدا عن مضمونها أو دلالاتها.

ويعد التركيز على القضايا الشكيلية "عيب يكاد يكون عاماً في دراسات القدماء، وهو أن الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة على دلالتها النفسية وهي الأهم في مضمون الصورة بوجه عام"[2].

وربما كانت الدراسات البلاغية القديمة في مجملها تميل إلى قضايا شكلية تحاول من خلالها محاكمة الصورة الفنية وعلاقتها بالنص الأدبي، على أساس أن الصورة الفنية تدرس لذاتها وليس من خلال علاقتها بالإطار العام للنص الأدبي، ومجمل الفكرة فيه. وقد تحدد هذا المفهوم في نظرتهم لألوان الصورة المختلفة، ففي نظرتهم للتشبيه وقفوا على "صفات خارجية لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء، أو بالمحتوى العاطفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف، والتطابق المادي بين العناصر"[3].

فعندما تشكل مفهوم الصورة في ذهن القدماء كان يستند على التشكيل البلاغي من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية وقد شكلت هذه الأمور الشكلية الإيقاع الداخلي للصورة ومضمون القيمة الإبداعية، وعندما تناول المحدثون مفهوم الصورة الفنية لم يتجاوزوا هذه المفاهيم البلاغية ولكن أساس التعامل مع النص كان يعتمد على اكتشاف النواحي الجمالية التي تحقق الوحدة والانسجام بين أجزاء النص وذلك بما تحمله من قيم حضارية أو إنسانية، أو اجتماعية تتدفق من تجربة

---

(1) المرجع نفسه، ص 193-194.

(2) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، طبعة دار المعارف، ص148.

(3) عصفور، جابر،" الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص212.

الشاعر وبيئته، وهذا مايميزها عن الدراسات البلاغية التي قصارى ما تفعله هو الوقوف على الجملة المؤلفة من المسند والمسند إليه، فتدرس أحوالهما من حيث الحذف والذكر، أو التقديم والتأخير، وتأثير المبنى في المعنى، وتقف كذلك على الجملة المركبة من مشبه ومشبه به وعلاقتهما مع بعضهما بعضاً وحذف أحدهما وذكر الآخر، أو حذف الأداة، وقد تعددت آراء العلماء القدماء وتضاربت، ومع أن الأكثرية كانت تهتم بالجوانب الشكلية توزعت اهتماماتهم بدراسة النص من خلال التركيز على الاستعارة والتشبيه وغيرها، فمنهم من اهتم بالتشبيه، ومنهم من اهتم بالاستعارة وضرب عليهما الأمثلة وبين أنواعهما، وأقسامهما وأسهب في ذلك كثيراً وقد أكّد على هذا الوضع الآمدي حين لاحظ التركيز على الشكل الخارجي يقول: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذ كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"(1).

ومن خلال تتبع آراء القدماء في الدراسات البلاغية نلمس مقدار الدراسة الشكلية وسنقتطف طائفة من بعض هذه الدراسات البلاغية القديمة لنرى كيفية معالجتهم للصورة الفنية، ونسلط الضوء على الصورة الفنية بشكل خاص وكذلك استعراض بعض الدراسات القديمة والحديثة، ومن خلال المقارنة نلاحظ أن الفارق بين الفهمين القديم والمعاصر، فيما يتصل بطبيعة وأهمية الصورة الشعرية، ولو ضمنياً، فمثلا عبد القاهر الجرجاني عرف التشبيه بأنه "محض مقارنة بين طرفين متمايزين،لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها"(2).

وكذلك يرى ابن رشيق القيرواني أن التشبيه يعتمد على الأشكال الخارجية مـن خـلال ملاحظة تناسب المنطقية بين طرفي التشبيه دون التركيز على الجوانـب الإنـسانية والنفـسية والعاطفية، فجلّ التركيز يكون على الجوانب الحسية وقد ضرب أمثلة متنوعة على ذلـك فـي

---

(1) الآمدي،أبو القاسم الحسن بن بشر،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر،ط دار المعـارف، القاهرة،1961، ص250.

(2) الجرجاني،عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص88.

كتابه العمدة فهو يقول "إن التشبيه هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة او جهات كثيرة لا من جميع جهاته. وأنت عندما تقول: "خد كالوردة " فإنك تعني انك تتحدث عن خد يشبه الوردة في حمرة أوراقها وطراوتها ونضارتها، وعندما يشبه الشاعر ممدوحه بالأسد أو البحر فإنه يقصد الشجاعة والسماحة والعلم فحسب، ولا يريد – بالطبع – ما سوى ذلك من ملوحة البحر وزعوقته ولا شتامة الليث أو زهومته، كما أنك لا تريد – بتشبيه الخد بالوردة – اتحاد الخد مع الوردة في جميع الأوصاف المادية اتحاداً كاملاً بحيث يصبح أحدها هو الآخر، ومعنى هذا أن التشبيه واقع أبداً على الأعراض دون الجواهر"[1].

وعندما ندقق في كلامه نجده قد ركز على الجوانب الحسية في الوصف، وكأن الصور الفنية تعتمد على الرسم الخارجي فكلما أجاد الشاعر الوصف والرسم كانت الصورة أنضج، وهو بذلك يغض النظر عن الشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، مع أن الصورة الفنية كلما ارتبطت بالشعور أكثر كانت أقوى وأصدق، لذلك يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن "أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة القديمة: "الجامع في كل" دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف"[2].

أما قدامة فيرى التشبيه يقوم أساساً على التناسب الشكلي والمعنوي فيعرف التشبيه بأنه "هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما الحال الاتحاد"[3].

ولعل أبرز تعريف يوضح مدى التقسيم الذي يعتمد على الظواهر الشكلية، تعريف المبرد للتشبيه إذ قسم التشبيه إلى أربعة أقسام "تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد"[4].

---

(1) القيرواني، ابن رشيق، "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955، ص268.

(2) هلال، محمد غنيمي، " النقد الأدبي الحديث "، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ص420.

(3) أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963، ص122.

(4) المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد،" الكامل"، ص28.

فهذه الآراء التي تعكس وجهة نظر عدد من النقاد والبلاغيين العرب القدماء، تعد نموذجا للفكرة العامة السائدة عند سائر البلاغيين والنقاد العرب القدماء، ولكنها أخذت على سبيل المثال لا الحصر، هذا بالنسبة للتشبيه وما يقال عن التشبيه يقال أيضاً عن الاستعارة، وقد تم التركيز على التشبيه والاستعارة لأنهما يمثلان جزءاً من تشكيل الصورة الفنية في المفهوم الحديث لها وتتماثل الاستعارة مع التشبيه من حيث المفهوم القديم، فقد تم التركيز على القضايا الشكلية لها.

لقد درس البلاغيون القدماء الصورة الفنية بصورة تجزيئية، وفصلوا بين التشبيه والاستعارة وفاضلوا بينهما بدلاً من دراستهم بصورة كلية واستنتاج دلالاتهم عن الصورة الشعرية بشكل عام ففي "التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً من تعاملهم مع الاستعارة، والسبب معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب- يظل محكوماً بالأداة وبتجاوز المشبه مع المشبه به"(1).

ومع أن تعريفات الاستعارة قد تعددت إلا أنها تلتقي حول فكرة واحدة، إذ كانت تركز على العلاقات العقلية في نقل المعنى وتوضيحه، فمثلاً يرى العسكري أن الغرض من الاستعارة لا يتجاوز "أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه "(2) ويرى الخاتمي الاستعارة إنها "نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم يجعل له"(3).

ولعل من أبرز الآراء في تعريف الاستعارة ما قاله عبد القاهر الجرجاني الذي شرحها وأفاض في وصفها حتى أنه آثرها على التشبيه، واعتمد في ذلك على مقاييس شكلية في تحديد الوصف، واعتمد في ذلك على آراء منطقية عقلية حتى أنه أساء فهمها، ورأى أن الاستفادة من

---

(1) عصفور، جابر، " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، ص139.

(2) العسكري،أبو هلال،الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، ط1،ط دار الكتاب العلمية،بيروت،1981، ص295.

(3) الخاتمي،" الرسالة الموضحة"، تحقيق محمد يوسف نجم، مكتبة جامعة القاهرة،1965، ص29.

الاستعارة يكون في إدلاء الحكم لا توضيح المعنى فقد رأى انه ليس "تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به"[4].

وكذلك يعتمد ابن رشيق القيرواني على التناسب الشكلي للصورة، فالاستعارة عنده التقريب بين اللفظ المستعار والمستعار له يقول "إذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء"[1].

وهذه الآراء جميعها تعكس المفهوم القديم للصورة فقد اعتمدت الدراسات السابقة مبدأ التجزيء، ولم تؤخذ الصورة الفنية بشكل عام يجمع جميع عناصرها دون تجزيء أو مفاضلة ولم يراعِ في ذلك حال المخاطب لأن البلاغة تتعامل مع الصورة كجزء منفصل، مع أن الصورة الفنية تشكل رسالة جمالية بين مرسل ومستقبل، ومن هذا المنطلق اختلفت وجهة النظر في الصورة الفنية بين القديم والحديث، وبما أنه تم أخذ طائفة من الآراء القديمة في تشكيل الصورة سنحاول طرح طائفة أخرى من آراء النقاد المحدثين ليتضح الفرق بين مفهومي البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة في تعريف الصورة.

ولعل رأي الدكتور رجاء عيد في مفهوم الصورة الفنية يوضح مدى اعتماد الصورة الفنية على جوانب متعددة في تشكيلها، فقد وجد أن الصورة تعطي طاقات جمالية متعددة باعتمادها على المرسل والمتلقي معاً فيرى أن "إدراك القصيدة الشعرية لا يحتمل بعداً واحداً بل إن لها أبعاداً متجددة تتخلق في السياق العام، وكلما نبل الشعر ابتعد عن منطلق البعد الواحد، وتحولت صوره إلى طاقات جديدة، وقارىء القصيدة عليه آن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التي تتغور داخل الأبعاد ليستكشف أسرارها، وتستكشف غاباتها المجهولة، حيث يعتمد البناء اللغوي للقصيدة على شفافية حدسية لدى المتلقي أيضاً"[2].

---

(4) الجرجاني، عبد القاهر، "دلائل الإعجاز في علم المعاني"، ص 49.

(1) القيرواني، ابن رشيق، "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، ص187.

(2) عبد المطلب، محمد، البلاغة والإسلوبية، ص172.

إن المعيار الجمالي في تشكيل الصورة هو الأساس في التأثير وهو نابع من أصالة الشاعر الذي يعكس تجربته العاطفية والنفسية، فهو يعيش صراعاً داخلياً ينسج منه رسالة جمالية بينه وبين المتلقي، بعيداً عن العلاقات الشكلية والمنطقية التي تحد من خياله وإبداعه، وقد أكد ذلك الدكتور محمد غنيمي هلال فهو ينظر إلى "العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معه على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[(1)].

اعتمد القدماء الصور الحسية وذلك لاعتمادهم الوثيق على الوصف البصري للمناظر المحيطة بهم، فكان تفكيرهم ينحصر بالأمور المادية، مما يحدّ من خيال الشاعر وانطلاقاته الفكرية والعاطفية، إذ أن جمال الصورة الفنية يكمن في الاستفادة من المظاهر الحسية في تطور خيال الشاعر، وهذا ما وضحه الدكتور علي البطل، إذ عرف الصورة الفنية بأنها "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[(2)].

وقد أكد الدكتور جابر عصفور على أهمية عنصر الخيال في تشكيل الصورة الفنية، فهو يرى أن "الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[(3)].

وهكذا فإن الجانب النفسي والعقلي يساعدان على توسيع خيال الشاعر، ومدى إدراكه لتلمس جوانب الجمال المختلفة، وهذا ما يطور من مفهوم الصورة الفنية ويخرجها عن ضيق الدائرة التي وضعها لها الأقدمون، لذلك فإن لتطور "مصطلح الصورة الفنية، مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين

---

(1) هلال، محمد غنيمي،" النقد الأدبي الحديث"، ص387.

(2) البطل، علي،" الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري"، دار الأندلس، بيروت: 1980، ص30.

(3) عصفور، جابر، " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، ص19.

آخرين، هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنـواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث" [4].

فالصورة الفنية تعتمد في مفهوم المحدثين على الرمز الذي يغلف أفكار الكاتب والـذي يتجاوز به مجرد التناسب الحرفي لألفاظ ليرتقي بها إلى مستوى الدلالة العميقـة التـي تـوحي بمدلولات أبعد وأوسع مما يبدو على السطح، وهذا كله يعكس أهمية العامل النفسي في دراسـة الصورة فالعامل النفسي يكشف عن القيمة الفنية والجمالية للمفردات،ولا ننتظر من الـصورة أن تشرح معلومات جديدة وتستفيض بذكر المعرفة وإنما ننظر بعميق الوعي الحسي والنفسي لهـذه الصورة، وهذا ما يؤكده الدكتور عز الدين إسماعيل، إذ يرى أن الصورة الفنية فيهـا "كـشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هـذا الكـشف لا المزيـد مـن معرفـة المعروف"[2].

فالصورة الفنية تكشف جماليات النص الذي يتجاوز المظهر الخارجي للقصيدة لإظهـار المعنى الذي أراده الشاعر،وبناء على ذلك يمكن تمثل الصورة الفنية على أنها "تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، فلا تعنينا دراسة الصورة من حيث هـي شـكل أو عنصر جمالي خارج عن العملية الشعرية، وإنما الذي يعنينا هو جوهر الصورة وما يمكـن أن تؤديه في خدمة المعنى العام الذي انطبع في خيال الشاعر ويهدف في المقابل إلى جعله واضحاً في ذهن المتلقي أو السامع)[3].

بهذا الفهم نلاحظ أن الصورة الفنية في المفهوم الحديث قد تجاوزت الـشكل الخـارجي، والمصطلح البلاغي الجامد إلى دراسة العوامل النفسية والاجتماعيـة والحـضارية، وان كـان المصطلح البلاغي يمثل العامل المشترك بين البلاغة والأسلوبية، إلا أن طريقة التعامل مع هـذا المصطلح البلاغي يمثل نقطة فارقة إذ لجأت البلاغة إلى المعالجة الخارجية ودراسة العلاقـات الشكلية المعتمدة على المهارات اللغوية، بينما يختلف حال الصورة الفنية في المنظور الحـديث،

---

(4) البطل، علي،" الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري"، ص15.

(2) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب.،دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1963م، ص88.

(3) عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة،أطروحة دكتوراه غير منشورة، القاهرة،1987،ص16.

فالصورة "في الشعر الحديث لها صفات، أو لنقل لها فلسفات جمالية، فأبرز ما فيهـا، الحيويـة، وذلك راجع إلى أنها تتألف تأليفاً عفوياً، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة، ثم أن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها"(1).

فالصورة في المفهوم الحديث قد جمعت المفاهيم القديمة وأضافت إليه جوانب جمالية، آذ أن المفاهيم القديمة للصورة لم تتم على الغاء ما هوقديم، بل تم دراستها بطريقة جديدة فيها قـيم مفيدة ممتعة تتحاكى والحضارة الإنسانية التي تمزج بين الجوانب الحسية والوجدانيـة بطريقـة فنية وجمالية، فقد استخدم "الأدباء والبلاغيون والنقاد العرب مفهوم الصورة في العصر الحديث، ربطوا فيه بين التشكيل البلاغي والقيمة والملاحظ النفسية والهواتـف الاجتماعيـة، والأنمـاط الحضارية ووسعوا النظرة حول فنون القول المستحدثة، ومن مثل التقابـل والحـوار والحـدث وغير ذلك مما يتوافر في الأثر الأدبي الجيد"(2).

ولا يمكن في الدرس البلاغي الحديث إلغاء ما هو قديم، وإن كان هناك نقص في تناول الصورة الفنية عند القدماء فلا يعني إلغاء المفهوم، فنحن نتناول الصورة القديمة لكن بطريقـة حديثة توسع من مفهومنا وإدراكنا لعالم الخيال والجمال والإبداع.

ثانياً: رؤية تكاملية بين البلاغة والأسلوبية:-

هناك جدل واسع يتمحور حول العلاقة القائمة بين البلاغة والأسلوبية، وتكثـر الأسـئلة حول تأثير البلاغة في علم الأسلوب الحديث، فهـل البلاغـة المنـشأ الأول للأسـلوبية، أم أن الأسلوبية علم نقدي حديث نشأ بمعزل عن تأثير البلاغة، وهل البلاغة حالياً قاصرة عن معالجة النصوص الأدبية معالجة نقدية وفنية؟ أم أن الأسلوبية هي القاصـرة عـن الإحاطـة بـالنص وتحليله؟ وأين المرسل والمتلقي من هذا الصراع في تحديد علاقة البلاغـة بالأسـلوبي؟ هـذه الأسئلة تحيلنا إلى دراسة أساس العلاقة القائمة بين البلاغة القديمة والأسـلوبية الحديثـة ولعـل اختلاف الآراء يقودنا إلى التوصل إلى طبيعة هذه العلاقة فمن النقاد من رأى أن الأسلوبية هـي

---

(1) اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة 1978م،ص143

(2) أبو علي، محمد بركات حمدي، فصول في البلاغة، ص227.

الوريث الشرعي للبلاغة، فشكري عياد يرى أن البلاغة قد وضعت المبادىء الأساسية لعلم الأسلوب الحديث، "ولكني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أُغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة"(1).

وهو يرى أيضاً أن مصطلح الأسلوبية يصلح إطلاقه على القرنين الثالث والرابع الهجريين، وهو اقرب من مصطلح البلاغة وذلك للتشابه الشديد بين ما ورد في الأسلوبية والبلاغة، وهذا يوحي بأن مصطلح الأسلوبية ليس غريباً على الثقافة العربية، إذ لا ينحصر ضمن الثقافة الغربية وحدها، "فعند تتبع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم "الأسلوب" اقترب من الوضع الإصطلاحي ربما أكثر من كلمة البلاغة نفسها، ويستشهد على ذلك بنصوص "ابن قتيبة" و"الخطابي" و"الباقلاني" والقرطاجي" وغيرهم"(2).

وانطلاقاً مما سبق قام عبد السلام المسدي بالغوص في أعماق البلاغة ليبرهن على نقاط الاتفاق التي توصل الأسلوبية الحديثة بالبلاغة القديمة، وقد ركز في ربطه على أن علم البلاغة قد تم تقسيمها إلى ثلاثة علوم، هي:"علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع"، ويرى أن ترابط هذه العلوم واعتمادها على بعضها في توضيح الدلالة يشكل أساساً متيناً للمنهجية الأسلوبية الحديثة وعندما ربط بين علمي المعاني والبيان وجد أن "الأول يتعلق بالإفادة، أي المعنى كما يدل اسم ذلك العلم في حين أن الثاني يتعلق بإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ويذكرنا هذا بفرضية منهجية تنطلق منها النظريات الأسلوبية، وقوامها أن المدلول الواحد يمكن بثه بوساطة دوال مختلفة، وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية على الرغم من وحدانية الصورة الذهنية" (3).

---

(1) عياد، شكري،" مدخل إلى علم الأسلوب"، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982، ص7.

(2) عياد، شكري،" اللغة والإبداع: مبادىء علم الأسلوب العربي "، ط1، انترناشيونال للطباعة والنشر، 1988، ص 15. وما بعدها

(3)المسدي، عبد السلام،" المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ "، حوليات الجامعة التونسية، ع23، 1976م، ص156

ويرفض الأسلوبيون اعتبار الأسلوبية هي البلاغة نفـسها فـي العـصر الحـديث، لأن الأسلوبية إذا كانت قد اعتمدت علم البلاغة فإنها اختلفت عنه في بعض المقاييس فهـي وليـدة "البلاغة وإنها بديل لها، وإنما تقوم على أنقاض البلاغة القديمة وإنها تحتل محلهـا، وتواصـل مهمتها معدلة في أهدافها ووسائل عملها(1).

وقد تحدث الهادي الطرابلسي عن علاقة الأسلوبية بالبلاغة فرأى أن الإختلاف يكمن في المصطلح فقط، إذ أن تراثنا البلاغي القديم يزخم بالقضايا اللغوية والجماليـة، اثـر علاقتهمـا بالأسلوبية وهذا قد أثار تساؤل عبد الهادي الطرابلسي عن "انتشار الحديث كثيراً في هذا الوقت عن الأسلوبية وعلاقتها بالتراث العربي، وأنهى إلى أنه لدينا تراث بلاغي فـي علـم البلاغـة، والقضايا مطروحة فيه بطرق متقاربة، تعتمد على أمثلة متنوعة، ولكنها متشابهة، وقليـل منهـا طرح طرحاً أسلوبياً حديثاً، بيد أن ثمة قضايا نظر إليها من قبل على أنها تـدخل ضـمن علـم البلاغة القديمة، أرى أننا ينبغي أن ندرجها اليوم تحت عنوان "الأسلوب والأسلوبية" كمـا دلـت على ذلك دراسات كثيرة"(2).

وهذا ما رآه وأكده مصطفى الجويني حين رأى أن البلاغة القديمة تشكل الجذور المتينة لعلم الأسلوبية الحديث، وهو لا يتصور الأسلوبية بمعزل عن الأصل إذ "ليست الأسلوبية جديـدة إلا باندماجها في إطار علمي خاص، فالكثير من أسسها مركز من عهود بعيدة، علاوة علـى أن أية نزعة من نزعات شرح النصوص لم تخل – منذ القديم – من اتجاهات أسلوبية(3)"

وهذا كله ينفي جمود البلاغة وقصورها عن معالجة النصوص، إذ أن النص الموجود في البلاغة موازنة بالدراسات الحديثة لا يعني أنها مجرد نظريات وقوانين تطبيقية، فالبلاغة تؤكـد شرعية الأسلوبية من خلال العلاقة التكاملية التي تجمعهما، ويرى محمد عبد المطلب أن النظرة إلى البلاغة يجب أن تكون نظرة عميقة ومتفحصة، وذلك لأن النظرة العميقة للدرس البلاغـي

---

(1) الجطلاوي، الهادي، " مدخل إلى الأسلوبية: تنظيراً وتطبيقاً "، عيون- الدار البيضاء، 1992، ص17.

(2) الطرابلسي، الهادي، " الأسلوبية "، ص214.

(3) الجويني، مصطفى الصاوي،" المعاني: علم الأسلوب "، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996، ص242.

"تنم عن جهود البلاغيين في الكشف عن كثير من الأنماط التعبيرية التي كان تدقيقهم في وصفها وسيلة فعالة لإبراز طاقات أسلوبية تعمل على تأكيد أدبية الصياغة، أو تأكيد شرعيتها"(1).

ولو وازنا بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة لوجدنا أن الأسلوبية لا تبتعد كثيراً عن نظرية النظم التي كتبها عبد القاهر الجرجاني والتي خدمت المعنى والدلالة ونفت عن البلاغة اهتمامها بالشكل دون المعنى، ورأى أن الألفاظ تخدم المعاني، وترتيبها في النص يكون بغاية إيصال الدلالة وتوضيحها، وهذا كله يتم من خلال التعامل مع اللغة وبذلك نكون قد اقتربنا من مفهوم الأسلوبية الحديثة، ولعل من أبرز علوم البلاغة اتصالاً بالأسلوبية الحديثة علم المعاني الذي يركز على اللغة الفنية المشكلة للنص الأدبي "فالمتتبع للمنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، يلاحظ أن هذا المنهج لا يعد نقلة نوعية في مجال الدراسات النقدية الحديثة، فقد ركزت البلاغة القديمة على موضوع النظم، وعلاقة ذلك بالمعنى، وهذا يتصل – بشكل أو بآخر – بموضوع علم المعاني(2).

وهكذا فإن النقاد الذين آثروا القول بأن الأسلوبية الحديثة وريثة البلاغة القديمة يوحون بأصالة البلاغة ودورها في العلوم اللسانية الحديثة، وهم بطريقة أو بأخرى ينفون عن الأسلوبية أن تكون علماً غربي الأصل، فإثبات الجذور البلاغية القديمة للأسلوبية يؤكد أن علم الأسلوبية علم عربي المنشأ، ولكن هناك من رأى أن البلاغة تنفصل عن الأسلوبية واعتبر أن كلا منهما علم منفصل بذاته، ومنهم من انتقص من شأن البلاغة ومنهم من انتقص من شأن الأسلوبية، ومنهم من رأى أن الأسلوبية وريثة البلاغة وأنها ألغت ذلك العلم وقامت على أنقاضه فقد اعترف "كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيراً من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها وأهميتها على الرغم من الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات، فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء، وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة

---

(1)عبد المطلب، محمد، " بناء الأسلوب في شعر الحداثة "، ط2، دار المعارف، 1995، ص26.

(2)عودة،خليل، " المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد-الأسلوبية نموذجاً "، ص48.

تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة [1]".

ومع أن بعض البلاغيين يرى أن البلاغة هي أسلوبية القدماء، يرفض الآخـرون هـذه المقولة على اعتبار أن البلاغة كانت جامدة إذ كانت تهتم بالشروحات والتلخيصات فقـد طـرأ عليها كثير من الشطط في التبويب والتقعيد، وهم يرون في مصطلحات البلاغة ما يصلح للتأليف والخطاب، لا للجمال والتذوق، فأصحاب الأسلوبية هنا "ينظرون من الموازنة بـين الأسـلوبية والبلاغة، إذ ليس من غاية الأسلوبية تعليم فن الكتابة كمـا هـو شـأن البلاغـة، ولا يعـدون مصطلحات البلاغة ملائمة لأهدافهم، فالجمال في نظرهم فريد من نوعه، وأن القيمـة الجماليـة رهينة هيكل طريف، فلا يمكن أن يفسر بدليل مضبوط كما هو الحال في البلاغة"[2].

وبما أن قضية النظم عند عبد القاهر تشكل خطوة جريئة نحو كسر الجمود الذي عانـت منه البلاغة إلا أن هذه القضية لم تكن كاملة في معالجة النصوص بصورة كاملة، بل تعد خطوة لغوية مغايرة لما كان معهوداً في الدراسات السابقة فقد رأى محمد عبد المطلب "أن البلاغة قـد توقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفاته ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملاً، مؤكداً أن صنيع عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز "بدايـة لتحـرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي، ينتهي الأمر بهذه النظرية إلى نوع من التركيز على دراسة الأسلوب في ذاته من خلال مفهوم النظم"[3].

ولقد اهتمت البلاغة اهتماماً واضحاً بالمخاطب، ورأت أن العملية الفنية يقـاس نجاحهـا بمدى اهتمامها بالمتلقي، وركزت على ضرورة مطابقة الكلام "لمقتضى الحال" وهذا يتفق "من

---

(1) أبو العدوس، يوسف، "البلاغة والأسلوبية"، ص169.

(2) المهيدي، عبد القادر، "البلاغة العامة"، حوليات الجامعة التونسية، ع8، تونس، 1971، ص211.

(3) عبد المطلب، محمد، "البلاغة والأسلوبية"، ص191-192

وجهة نظر الدرس الأسلوبي فيما سمي بـ "الموقف" وبخاصة إذا عرفنا أنه يقصد بكلمة "الموقف "مراعاة الطريقة المناسبة للتعبير"[1].

ومع أن هذا يعد وجه الاتفاق بين البلاغة والأسلوبية إلا أنها في الوقت نفسه تمثل وجهاً للاختلاف، فتركيز البلاغة ينحصر في إيصال الدلالة للمتلقي بما يتناسب مع حاله، ولعل المتلقي قد شكل حلقة الوصل بين البلاغة والأسلوبية، لكن الأسلوبية قد زادت عليه اهتمامها بالمرسل والرسالة وهذا ما شكل وجه اختلاف، حتى أن الأسلوبية قد اهتمت بالمرسل أكثر من اهتمامها بالمتلقي، بخاصة أن الأسلوبية قد تأثرت بعلوم شتى منها علم النفس، وعلم الاجتماع اللذان يركزان على الحالة الاجتماعية والنفسية عن الكاتب وأثرهما في تكوين البلاغة النصية، لقد أشارت الدراسات البلاغية إلى المتكلم في بعض الحالات مثل مباحث الالتفات مثلاً، إلا أن هذه الإشارات لم ترتق إلى مستوى الاهتمام والإشادة بالمتكلم وظروفه النفسية والاجتماعية ولعل هذا يعود إلى تأثر البلاغة بالمنهج المنطقي الأرسطي الذي انحصر في اهتمامه بالحالة العقلية للمخاطب أكثر من حالته الوجدانية مما انعكس سلباً على النص الأدبي فقد تمت معالجته بصورة سطحية شكلية "فالبلاغيون انشأوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري، ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحال العقلية للمخاطب، وان كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم في كثير من الأحيان الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم جميعاً، أما علم الأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى مجالات الحياة، وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد الموقف في علم الأسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال"[2].

واعتماد البلاغة على المنهج المنطقي جعل من البلاغة ما يهتم بالشكل أكثر من المضمون، وتعتمد البلاغة في ذلك على الجانب اللغوي، إذ تستفيد البلاغة من علم المنطق "في

---

(1) عبد الجواد، إبراهيم عبد الله احمد، " الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث "، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1994، ص114.

(2)عياد، شكري، " مدخل إلى علم الأسلوب "، ص47.

التمكن من معرفة طرق التفكير وخواص الفكرة الصحيحة في ذاتها، ومن ثم فإن الأداء اللغوي يعد لصيقاً في الشكل، حيث يضم في عناصره التركيبية ما يسمى بـ "المضمون" الذي لا يتشكل إلا في نسيج لغوي"(1).

وبما أن النص يمثل محور الاهتمام في العملية النقدية الفنية فإن البلاغة والأسلوبية قد اختلفتا في تعاملهما مع النص الأدبي، فالأسلوبية بإمكانياتها العلمية والفنية وبسبب اعتمادها على الدراسات اللغوية الحديثة استطاعت التعامل مع القضايا التي تتداخل وتتشابك داخل النص الأدبي مثل القضايا الصوتية والتركيبية، والدلالية التي في النص، إذ تسعى الأسلوبية في النهاية لتحليل النص واكتشاف جوانب الجمال فيه بعيدا عن تقييمه بالرداءة أو الجودة، أما البلاغة فتهتم بأمور التقويم فتقول هذا جيد وهذا رديء، فهي تنشغل بالمصطلحات وضرب الأمثلة والشواهد أكثر من انشغالها بالتحليل النصي وهذا يجعل من علم البلاغة القديمة علماً معيارياً يعتمد الأحكام التقيمية بهدف التعليم، أما الأسلوبية فهي علم وصفي، ويرى عدنان بن ذريل أن الاختلاف قائم بين منهجية البلاغة ومنهجية الأسلوبية في أن الدرس الأسلوبي "ينصب على الإيصال الفني للغة، أي كل ما يتعلق بالإبلاغية الأدبية عند المبدع، والمتلقي، والنص في حين ان مجال البلاغة هو الإيجاد والترتيب والتعبير، أي مضمون القول الأدبي وشكله، وخاصة شكله، وصور البيان والمحسنات فيه"(2).

والأسلوبية بمنهجها الوصفي تسعى لكشف الإبداع وتعليله بدلاً من تقييمه كما فعلت البلاغة "فالبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصايا التقيمية، وتسعى الأسلوبية إلى تعليم الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها، وأن البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون، وترفض الأسلوبية الفصل"(3).

وهذا لا يعني انتفاء صفة الوصفية التقديرية نهائياً عن البلاغة، إذ تمتاز البلاغة بأنها معيارية ووصفية تقريرية، ولكن المعيارية قد غلبت الوصفية، وهذا يشكل علاقة تكاملية بين

---

(1)عطية، مختار، " التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية "، ص126.

(2) ابن ذريل، عدنان،" النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1989، ص323.

(3)المسدي، عبد السلام، "الأسلوبية والأسلوب "، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 48-49.

البلاغة والأسلوبية خصوصاً وأن المنهج الوصفي يشكل عاملاً مشتركاً بين البلاغة والأسـلوبية ولكن تعامل الأسلوبية بالمنهج الوصفي تعاملاً أشمل من تعامل البلاغة مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين البلاغة والأسلوبية وبالوقت نفسه يكشف خيوط الاختلاف بينهما، "فالبلاغة على الرغم مـن أنها تتصف بالمعيارية وهذا مخالف لروح الأسلوبية إلا أنها تتصف أيـضاً بـالمنهج العلمـي الوصفي التقديري، وقد لا تختلف معه في هذا التوجه إذ تجد في طي البلاغة العربية الكثير من الملاحظ التي تؤكد صفة وصفية إلى جانب المعيارية في الدرس البلاغي، وهذا ما يكشف عنـه الدارسون العرب"[1].

ورغم الاختلاف والاتفاق بين البلاغة والأسلوبية فإن هذا يؤكد العلاقة التكاملية بينهمـا، إذ لا يمكن تصور البلاغة علماً مستقلاً عن الأسلوبية ولا يمكن للأسلوبية أن تكون بديلـة عـن البلاغة "فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغـة، علـى الرغم من أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، في حين كانت البلاغة وحـدها تعنى بها في التركيب والدلالة على السواء"[2].

وإن كانت بعض الدراسات النقدية توضح قصور البلاغة وجمودها، فإن ذلك لا ينتقص من البلاغة ولا يقلل من شأنها شيئاً، بل يؤكد أصالتها وذلك بما شـكلته مـن مـادة أساسـية للدراسات النقدية الحديثة "فعلاقة البلاغة بالأسلوبية إنما هي علاقة امتداد تقوم على التبادل فـي الموضوع والمنهج والمعالجة والتحليل، وإن تغايرت السبل المؤدية إلى هذه الأسس ونتج عـن تمازجها مجموعة من الفرعيات التي تتلاقى حيناً وتفترق أحياناً"[3].

والعلاقة التكاملية بين البلاغة والأسلوبية تؤكد أصالة التراث الأدبي العربي الذي يشكل مادة أساسية لكثير من الدراسات النقدية الحديثة، إذ لا يمكن أن نستغني عن تراثنا وجهود أدبائنا وتنبهر أبصارنا بأضواء النظريات الغربية الحديثة، فجهود أدبائنـا وعلمائنـا مهمـا كانـت متواضعة فإنها تشكل الخطوة الأولى والأساسية في الدرس البلاغي والنقدي الحديث "وتأسيـساً

---

(1)عبد الجواد، إبراهيم،" الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث "، ص116.

(2) أبو العدوس، يوسف عبد الله أحمد، " البلاغة والأسلوبية "، ص183.

(3)عطية، مختار،" التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية "، ص131.

على ما سبق، فإن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يؤخذ على أنه كشف جديد لشيء غير معروف أصلاً، فلدينا من التراث النقدي والبلاغي ما يقترب من مفهوم الأسلوبية، أو يؤصل لها، وربما تكون الاستفادة منه أكبر من الاستفادة مما هو موجود في الأسلوبية،وكل ما يحتاجه الدارس هو كيف يوظف التراث توظيفاً جديداً، وفق المتغيرات التي واكبت مختلف مجالات الحياة، ويستفيد من التجربتين، ولا يجعل لأحدهما سبقاً على الآخر، فالأمر لا يتعلق بمصطلح جديد، أو البحث عن مسميات جديدة، وإنما بالفائدة التي لا تلغي القديم لقدمه ولا تأخذ بالجديد لجدته"[1].

وباختصار يمكن القول إن الدراسات الأسلوبية الحديثة تلتقي في كثير من جوانبها مع الدرس البلاغي القديم، ولا يمكن للدارس فصل الدراسات الأسلوبية الحديثة عن الدراسات البلاغية القديمة، صحيح توجد نقاط اتفاق ونقاط اختلاف، ولكن في المحصلة يمكن التماس جوانب التأصيل في الدراسات البلاغية القديمة أن تلتقي مع الدراسات الأسلوبية الحديثة، مما يجعلنا نذكر أن الدراسة الأسلوبية رغم عدها منهجاً نقدياً لا يمكن أن تنفصل عن الدراسات البلاغية القديمة، وأن دارس الأسلوبية لا يمكن له أن يبدأ من نقطة الصفر وينطلق نحو دراسات حديثة، دون أن يعتمد الأسس البلاغية في الموروث القديم، التي تعد منطلقاً للدرس الأسلوبي الحديث.

ثالثاً:- التحليل الأسلوبي:

تعد دراسة النصوص الأدبية واحدة من أهم المشاكل التي تواجهها الدراسات في النقدية الحديثة، وذلك بسبب اعتماد معظم الدراسات النصية على مناهج مدرسية في تحليل النصوص، مما يؤثر بالنص سلباً ويهبط به إلى مستوى الشروح والتفاسير، ويبعده عن القضايا الجمالية، والقيم الفنية التي تثري النص وتجعله مميزاً، ولهذا تبرز أهمية الدراسات التحليلية الأسلوبية التي تتجاوز مجرد الجوانب الشكلية والتحليل السطحي الذي يعتمد الشرح إلى "استكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية،

(1)عودة،خليل: المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد، الأسلوبية "نموذجا"، ص62.

ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية"(1).

وبناء عليه فإن استخدام التحليل الأسلوبي في دراسة النصوص يمكن الناقد من النفاذ إلى عمق النص واستكشاف خباياه ومدلولاته، واستخلاص النتائج الذي ترصد جمالياته، فالناقد الجيد لا يقنع بالوقوف "عند ظاهر النص فقط، أو مظاهره الشكلية، فظاهر النص لا يقوده إلى ما هـو جوهري، أما التصنيف، والإحصاء والاستنتاج وصياغة الفـروض فهـي أوراق موضـوعية مساعدة تعين الناقد على استجلاء الدلالات القصية"(2).

ويعتمد تحليل النص على الأسلوبية وما تقدمه من نتائج تبرز من خلالها صورة واضحة عن علاقة النص بالمبدع، وما يضمر في داخله من أفكار، وذلك من خـلال دراسـة الألفـاظ واستخلاص الدلالات الواضحة التي تعكس علاقة المبدع بالنص وتشكيلات اللغة فيه "بوسـائل نقدية تسهم في إبراز الكاتب ورؤاه، وذلك من خلال دراستها لسياقات الألفاظ وما تنطوي عليـه هذه السياقات من دلالات مختلفة، وكذلك من خلال دراسة جرس الألفاظ في النص الأدبي"(3).

وتظهر الأسلوبية المدلولات الجمالية في النص وذلك من خلال دراسة العلاقات القائمـة بين الصيغ التعبيرية، وعلاقة هذه الصيغ بالمرسل والمتلقي على حد سواء وتعتمـد فـي ذلـك دراسة الألفاظ، وطريقة تركيبها في النص، والوظيفة التي يؤديها التركيب بشكل عام، إذ تبـدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنه "يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، ومـن ثـم قيامهـا علـى أسـس منضبطة"(4).

---

(1)عودة، خليل، " المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي "، ص100.

(2) صالح، بشرى موسى، " المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث "، مجلة علامـات، ج40، م10، ربيـع الآخـر، 1422هـ، يونيو، 2001، ص290.

(3)أبو العدوس، يوسف،" البلاغة والأسلوبية "، ص185-186.

(4) سليمان، فتح الله أحمد، " الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، ص35.

والتحليل الأسلوبي يظهر بنية النص ويوضح أهدافه وعناصره ويقوم بربط أجزاء النص بحيث تتمخض نتائج جلية ثابتة لصياغة فكرة محددة تعكس روح الكاتب، إذ تتجلى بذلك مهمة التحليل الأسلوبي في "تعريف بنية المقولات والنصوص اللغوية أسلوبياً ووصفها وشرحها، وجعل من يتمخض عنه التحليل من نتائج أساساً أو قاعدة للتأويل الأسلوبي وشرحه"(1).

وعلى الناقد عند تحليل النصوص أن يتخلى عن مشاعره الذاتية، لكي يتوصل إلى النتائج الموضوعية التي يعكسها النص، فيقف الناقد في منطقة حيادية بين المرسل والمتلقي متخذاً من النص وسيلة اتصال تعكس مجموعة التقاليد النقدية الموروثة أو المستحدثة وذلك من خلال متابعة الظواهر الأسلوبية المتكررة لأنها "تمثل الملمح الأسلوبي الصحيح، فمن خلالها يمكن تحويل المضمر إلى الظاهر، وهو ما يحتاج إلى نوع من الحدس المرافق للنظر العميق، والمزامن للقدرة على التحرك بين التحليل والتركيب"(2).

ومن الخطوات الهامة التي يجب على الناقد اتخاذها عند التحليل، اليقين بجدية النص ومدى أهميته للدراسة، وذلك عن طريق قيام علاقات بين الناقد والنص يتم من خلالها اكتشاف جماليات النص، والسعي لإبرازه عن طريق التحليل القائم على القبول والاستحسان، ثم يبدأ الناقد بالتحليل الذي يشبه العملية الكيميائية التي تعتمد على تحليل المادة إلى عناصر ثم جزئيات صغيرة يتم من خلالها استخلاص النتائج المتعلقة بالدراسة، فتحليل النص يعتمد على "ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغوياً"(3). مما يحدد أسلوب الكاتب ومدى التأثيرات التراكمية التاريخية والدينية والثقافية وذلك من خلال انعكاس الألفاظ والجمل والأصوات في النص.

---

(1) بيوشل، أوليش،" الأسلوبية اللسانية "، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، ع(13)، جمادي الآخرة 14121هـ، سبتمبر، 2000، ص153-154.

(2)عبد المطلب، محمد،" قراءات أسلوبية في الشعر الحديث "، ص24.

(3) سليمان، فتح الله أحمد،" الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية "، ص54.

وينبغي للمحلل أن يتجنب بعض الأمور التي من شأنها أن تفقد النص قيمتـه الجماليـة وتحوله إلى مجرد نص سطحي يعتمد على شرح المعاني وتوضيح الأفكار، ومـن أهـم هـذه الأمور، اعتماد المحلل أثناء تحليله على فقرة غير نمطية بحيث يجردها عن بقية الـنص ويـتم استخلاص النتائج التي قد لا تعبر عن مقاصد الكاتب وغاياته، أو يقوم المحلل بتجزئ النص إلى أجزاء دون ربطها في النهاية مع بعضها بعضاً لتكوين الصورة النهائية للنص مما يـؤدي إلـى فصل الشكل عن المضمون؛ وذلك بسبب الاعتماد على كلمات أو حروف والابتعاد عن الترابط والمضمون وهذا بدوره يؤدي إلى تمزيق النص وبعثرة أجزائه، وهذا الأمر أصبح معروفاً فـي بعض الدراسات التي يجري فيها التحليل الأسلوبي "بشكل تخميني، لأن أسسه ومبادئـه تفـسر بحسب معطيات الاتجاه الذي ينتمي إليه المحلل، ولأن هذا التفسير وفي كثير من الأحيان يخضع لتأثيرات النظرية الأسلوبية التأويلية التي تعد التحليل فناً غير خاضع لأي سلطة منهجية"(1).

ومن المحاذير التي قد يقع فيه الناقد أثناء تحليله اعتماد أسلوب الإحصاء وتحويل النص إلى جداول يتم من خلالها تفريغ المعلومات المطلوبة وتحويلها إلى استنتاجات مرقمة ومعادلات رياضية، وهذه الإحصائيات تقضي على روح النص وجماله "كمـا أن هـذه الإحـصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها فـي تكوين الأسلوب، كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسساً للتفسير الأسلوبي لهـذه المؤشـرات الشكلية، وهذا ما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثير من الحالات؛ إذ تكاد تضطرد عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى اسـتبيان دقيـق لأهميـة الخواص من الوجهة الأسلوبية"(2).

ولكن هذا لا يلغي دور القياس الكمي نهائياً من الدراسة الأسلوبية؛ لأنه يـرتبط بعلـم النفس المتعلق بدراسة الكثير من الجوانب المتصلة بالشخصية والأسس النفسية للإبداع، فمـثلاً من أبرز الظواهر الأسلوبية التكرار الذي يعتمد على مبدأ الإحصاء، إلا أنه يعكس بعداً نفـسياً

---

(1) بيوشل، أولريش،" الأسلوبية اللسانية "، ص154.

(2) فضل، صلاح، " من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية "، فصول، مـج4. ع1، اكتـوبر، نـوفمبر، دسـيمبر 1983، ص138.

يتعلق بظروف الكاتب وبيئته، وهذا يعني أن استخدام مبدأ الإحصاء بطريقة منطقية واقعية هو الأسلوب الناجع لمعالجة النص، وبذلك فإن الإفادة من الإحصاء تمتد لتغطي دائرة واسعة من النقد مثل "لغة الأدب، ونقد الأسلوب بتميز خصائصه كالتنوع أو الرتابة والسهولة أو الصعوبة والطرافة أو الإملال، ذلك لأن هذه الأحكام الذاتية التي يصدرها القراء وطائفة من النقاد الذين يحتكمون إلى أذواقهم المدربة بوجود منبهات هي في معظم الأحيان سمات لغوية معينة ترد في النصوص بتكرار معين"(1).

ونظراً لأهمية التحليل الأسلوبي في اكتشاف طاقات النص وتناول التنوعات اللغوية والبحث عن طاقات التعبير، فإني آثرت أن أطبق –عملياً- المنهج الأسلوبي على قصيدتين من عصرين مختلفين أولهما قديم واخترته من شعر عنترة في قصيدته البائية، حيث لم تدرس من قبل دراسة أسلوبية، بالإضافة إلى أن شعر عنترة- بشكل عام- يتميز بخصائص أسلوبية مميزة غير متوافرة عند غيره من الشعراء، واخترت من الشعر الحديث قصيدة "شتاء ريتا الطويل" للشاعر الفلسطيني محمود درويش مأخوذة من ديونه "أحد عشر كوكباً"، لما تعكسه هذه القصيدة من رؤية سياسية تعكس العلاقة بين الشعبين الفلسطيني واليهودي وفكرة التعايش السلمي بينهما.

أولاً: بائية عنترة: **لله درّ بني عباس**

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب ... ولا ينال العلا من طبعه الغضب
ومن يكن عبد قومٍ لا يخالفهم ... إذا جفوه ويسترضي إذا عتبوا
قد كنت فيما مضى أرعى جمالهم ... واليوم أحمي حماهم كلما نكبوا
لله در بني عبسٍ لقد نسلوا ... من الأكارم ما قد تنسل العرب
لئن يعيبوا سوادي فهو لي نسبٌ ... يوم النزال إذا ما فاتني النسب
إن كنت تعلم يا نعمان أن يدي ... قصيرة عنك فالأيام تنقلب
اليوم تعلم يا نعمان أي فتى ... يلقى أخاك الذي قد غره العصب
إن الأفاعي وإن لانت ملامسها ... عند التقلب في أنيابها العطب
فتى يخوض غمار الحرب مبتسماً ... وينثني وسنان الرمح مختضب

(1)الوعر، مازن، " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية "، مجلة اللسان العربي، ع33، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989، ص51- 52.

إن سل صارمه سالت مضاربه ... وأشرق الجو وانشقت له الحجب
والخيل تشهد لي أني أكفكفها ... والطعن مثل شرار النار يلتهب
إذا التقيت الأعادي يوم معركة ... تركت جمعهم المغرور ينتهب
لي النفوس وللطير اللحوم ... وللوحش العظام وللخيالة السلب
لا أبعد الله عن عيني غطارفة[1]. ... إنساً إذا نزلوا جناً إذا ركبوا
أسود غاب ولكن لا نيوب لهم ... إلا الأسنة والهندية القضب[2].
تعدو بهم أعوجيات مضمرة ... مثل السراحين[3]. في أعناقها القبب
ما زلت ألقى صدور الخيل مندفقاً ... بالطعن حتى يضج السرج واللبب[4].
فالعمي لو كان في أجفانهم نظروا ... والخرس لو كان في أفواههم خطبوا
والنقع يوم طراد الخيل يشهد لي ... والضرب والطعن والأقلام والكتب[5].

عند قراءة القصيدة تتضح العديد من الظواهر الأسلوبية التي تلفت النظر، وتجعل المتلقي يتوقف أمامها، خاصة وأن الأسلوبية تكشف عن أعماق التجربة الإنسانية والبعد الفني من خلال الارتقاء إلى مستوى الدراسة والتحليل النصي، مما يبرز البعد الفني للنص من خلال دراسة اللغة التي تشكل محور الدراسة الأسلوبية، ومن هذا المنطلق سيتم رصد بعض الظواهر الأسلوبية والكشف عن تجلياتها ليتم رسم صورة واضحة المعالم عن عملية النمو في الدراسة والتي تكشف عن جمال النص وروعة أسلوبه.

أولاً: الألفاظ:

تزخر القصيدة بألفاظ كثيرة تعكس جانباً قوياً من شخصية الشاعر ونمط حياته فلغة النص تؤدي وظيفة نقل المعنى، والتأثير في المتلقي، وهذا يؤكد أهمية اللفظة وتأثيرها في نقل التفاعل النفسي والشخصي إذ "إن اللفظ هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا من خلالها تجاربه الشعورية، وهو لا يؤدي

---

(1) الغطارفة: جمع غطريف، وهو الشريف السخي الكثير الخير.
(2) القضيب من السيوف: القطاع، وقيل اللطيف: والجمع قضب.
(3) السراحين: جمع سرحان، وهو الذئب، والأنثي سرحانة.
(4) اللبب: ما يشد على صدر الدابة أو الناقة يمنعهما من الاستئخار. والجمع: ألباب.
(5) ابن شداد، عنترة " شرح ديوانه "، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1985، ص10-12.

هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها، وعندئذ فقط يستنفذ –على قدر الإمكان- تلك الطاقة الشعورية ويوصيها إلى نفوس الآخرين"[1].

وما يعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر مجموعة الألفاظ التي توحي بتجربة الشاعر ومعاناته بسبب عبوديته ورفضه الواقع من خلال الدفاع عن قومه وخوضه المعارك لتحقيق النصر والعزة، فمن أبرز الألفاظ التي تعكس ذاتية الشاعر ألفاظ السلاح والحرب "غمار الحرب، سنان الرمح، صارمه، مضاربه، الطعن، معركة، الأسنة، الهندية، النقع، الضرب".

كل هذه الألفاظ توضح فروسية الشاعر وقدرته الحربية العالية لمواجهة عدوه، فالإكثار من هذه الألفاظ تشعرنا بقوة متحدثها، إذ أن هذه الألفاظ تعكس صورة طبق الأصل عن حياته التي تعتمد على خوض المعارك والدفاع عن قومه.

ونلاحظ أيضاً كثرة الأفعال التي تدل على الثقة، فرغم سواده وعبوديته إلا أنه عزز الثقة في نفسه من خلال شجاعته وقوته فالأفعال التالية "يشهد لي، التقيت، تركت أكفكفها، يخوض، أحمي، تعلم" تتوازى مع ألفاظ الحرب في إكمال المعنى وتوضيح الصورة.

وبما أن الشاعر كان كثير الحركة يسعى لإثبات نفسه عن طريق الحروب، فإنه لا يثبت في مكان واحد، بل يبحث عن الحروب لإثبات عزته التي تكمن في شجاعته وقوته، وقد تلاءمت ألفاظه مع شخصيته الثائرة، ومن هذه الألفاظ "أرعى، لانت، التقاب، يخوض، ينثني، سلّ، سالت، انشقت، أكفكفها، الطعن، التقيت، تركت، ينهب، القضب، تعدو، زلت، يضج، الضرب" وهذا يدل على الحركة الدائمة التي يعيشها الشاعر، فهو فارس مغوار يحتاج إلى الحركة والتنقل.

ومن الألفاظ التي عكست حالة الشاعر النفسية لفظة "سوادي" فهذه اللفظة تحمل دلالة لونية تعكس حالة التمييز العنصري الذي يقوم على أساس العبودية، فاللون الأسود ارتبط بالعبودية والذّلة والمهانة والخضوع إلى الغير، وقد حاول الشاعر أن يثبت شجاعته رغم سواده فأشار إلى

(1) قطب، سيد، " النقد الأدبي: أصوله ومناهجه"، ط1، بيروت، ص79.

أن السواد هو نسب يفتخر به، كما يفتخر العرب بالنسب العريق؛ لأن السواد لا يغير من طبيعة الأشياء، ولا ينقص من قيمتها شيئاً، فالشاعر رغم سواده إلا أنه تميز بتفوقه الإنساني على قومه، وقد استخدم ألفاظاً تبرز قوته وشجاعته، فقد استخدم لفظة "الحرب" و"الخيل" و"الرمح" وهي ألفاظ تشعر القارئ بفروسية الشاعر، الذي يتقلد سيفه، ويركب خيله ليخوض المعارك، ويحقق الانتصارات التي يفتخر بها قومه.

ومن تواضع الشاعر أنه وصف نفسه بـ "الفتى" ولم يصف نفسه بالفارس مع أن البطولة قد تحققت على يديه، وقد وصف جمع الأعادي بالجمع المغرور، ومع ذلك ينتصر عليهم ويحمل لهم الموت والقتل برمحه المخضب بدمائهم.

وقد استخدم الشاعر ألفاظ حيوان مثل "الأفاعي" و"الوحش" و"الطير"، "السراحين"، و"الخيل" و"الأسد" وهي كائنات تعيش في الصحراء مما يدل على أن الشاعر قد تأثر بالبيئة الصحراوية المحيطة به فانعكست بشكل واضح في ألفاظه التي استخدمها، فمعظم ألفاظ عنترة تكشف عن نفسيته الثائرة على العبودية ففيها إيحاء عن القضية الإنسانية المتمثلة بقضية العبودية التي تفرق بين الناس على أساس اللون، لذلك استخدم عنترة ألفاظاً يظهر فيها تفوقه الإنساني على قومه، وحتى يعمق ألفاظه التي توحي بأفكاره لجأ إلى أسلوب الحكمة؛ لأن الحكمة ترتقي في تصوير القيمة الإنسانية المتمثلة في جوهر الأشياء وليس في ظاهرها، فالسواد مثلاً، الذي لا يروق للآخرين قد يحمل الخير لهم، بينما غير السواد الذي يعجبهم قد يحمل الموت وليس الخير، تماماً كالأفاعي التي لا يكون خلف ملمسها اللين إلا السم والعطب، وقد أوضح ذلك في قوله:

إن الأفاعي وإن لانت ملامسها   عند التقلب في أنيابها العطب

وفي بيت آخر من خلال استخدام (لا) النافية، عالج الشاعر موضوع الحكمة، إذ حمل النفي معنى النصيحة، ووظفه ليبث من خلاله تجاربه وحكمته.

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب   ولا ينال العلا من طبعه الغضب

وهذا البيت يظهر، بشكل واضح، ذاتية الشاعر، وقد جسد هذه الذاتية بأسلوب الحكمـة التي قدم من خلالها نفسه على أنه خبير مجرب، صاحب حكمة وفلسفة في الحياة، فصاحب العلا لا يعرف الغضب ولا يحمل الحقد.

وقد استخدم الشاعر صيغة الاستفهام ليوضح فكرته، إذ ورد الاستفهام بإيقـاع منـتظم يتناغم مع صيغ التعبير الموجودة في القصيدة:

اليـــوم تعلـــم يـــا نعمـــان أي فتـــى   يلقى أخاك الـذي قـد غـره العـصب

إذ يوحي الشاعر من خلال الاستفهام سخريته من "النعمان" الذي يثيـر أمامـه تـساؤلاً يكشف الجواب عنه شجاعة عنترة وضعف النعمان وهوانه، فقـد اسـتخدم الـشاعر أسـلوب الاستفهام في مخاطبة الآخر، وذلك لأن الاستفهام أحد الأساليب التي لها وقع خاص في الـنص الأدبي على مستوى المبدع والمتلقي؛ لأن هذا الأسلوب يكشف عن معانٍ سياقية مختلفة تعدل في بعض الأحيان عن معنى المألوف إلى معان يفرضها السياق مما يضفي قيماً جمالية على النص الأدبي، فالاستفهام يحدث "تنوعاً من ذاته وبذاته وذلك لتنوع أدواته والمعاني التي يفيـدها ممـا يبعد النص الأدبي عن النمطية والرتابة التي تذهب رونق العمل الأدبي"(1).

ومما جعل ألفاظ الشاعر ترتقي إلى مستوى الإبداع استخدامه أسلوب المقابلة، فالموازنة تعـد مظهراً أسلوبياً لافتاً في القصيدة، فقد اعتمد الشاعر ثنائيات واضحة، حاول من خلالها المقارنة بين حالتين: إحداهما سلبية من وجهة نظر الآخرين، والأخرى إيجابية من وجهة نظره، ولعبـت المقابلة دوراً بارزاً في إظهار هذا التناقض القائم بين رؤية الشاعر ورؤية المجتمع الذي يعـيش فيه، واعتمدها أيضاً لتوضيح موقفين متناقضين حاول من خلالهما أن يعود لقـضيته الرئيـسة وهي رفض العبودية والنظر إلى فروسيته في الحرب، فقد قابل بين حاله في قومه عندما كـان يرعى جمالهم، وحاله اليوم وهو يحمي حماهم في حربهم، يقول:

قد كنـت فيمـا مـضى أرعـى جمـالهم   واليـوم أحمـي حمـاهم كلمـا نكبـوا

---

(1) مصطفى، محمود السيد،" الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية "، ط1، مؤسسة شباب الجامعـة، الإسـكندرية، 1981، ص253.

ونلاحظ من خلال هذا البيت نضج تجربته التي استقى منها المقابلة، فهو يضع العبودية والفروسية في مكانين متقابلين ليذكر قومه بحاله في رعي الجمال ومن ثم حماية القبيلة، وكأنه بمقابلته هذه يبرهن لقومه أن اللون الأسود لا قيمة له في مقابل الشجاعة التي يمتلكها.

وقابل بين إنسانية قومه إذا أقاموا وحلوا، وشدة بأسهم إذا شدوا للحرب والقتال، يقول:

لا أبعد الله عن عيني غطارفة   إنساً إذا نزلوا جنّاً إذا ركبوا

وقد ركز عنترة على مقابلة الحال عند مقاتليه فقابل بين إنسانيتهم وقت السلم، وبطشهم وقت الحرب، وقد لجأ إلى وصف مقاتليه، وصفاً يعكس حالة شعورية لديه، يقول:

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب   ولا ينال العلا من طبعه الغضب

فصاحب الحقد لن ينال الرتب العالية، وفي المقابل لن ينال العلا من يتصف بالغضب وتلعب الثنائيات دوراً بارزاً بألفاظ الشاعر مما يعكس الحالة النفسية التي كان عليها فهو يريد أن يثبت نفسه أمام الآخرين، وتبرز الثنائية بشكل واضح في قوله:

لئن يعيبوا سوادي فهو لي نسب   يوم النزال إذا ما فاتني النسب

وهي تتمحور هنا حول اللون الذي يعتبره نسباً له في مقابل أنساب أخرى لا تستحق الفخر، وتلعب الثنائية دوراً بارزاً في موقفه من النعمان في مقابل الأيام التي ستبرهن على شجاعة الشاعر وقدرته العالية في القتال.

أما تكرار كلمة اليوم فتعكس ثنائية تشتمل على التغيير، فهو يستخدم هذه اللفظة ليوضح التناقض الذي يعيش فيه والذي يعكسه من خلال المقابلة بين الماضي والواقع المتمثل بلفظة (اليوم)، فهو يريد أن يبرهن للآخر شجاعته رغم النظرة القاسية الموجهة إليه.

ويستخدم الشاعر لعبة الثنائيات بالأفعال، فقد استخدم الشاعر الفعل "يخوض"و "ينثني" في:

فتـى يخـوض غمـار الحـرب مبتـسماً ويثنــي وســنان الــرمح مختــضب

ففي مقابل المعارك التي يخوضها، يعود من المعركة وقد قام بمهمته الحربية على أكمل وجه والدليل على ذلك تلوين رماحه بلون دماء أعدائه، وإذا التقى الأعداء، فإنه يلحق بهم هزيمة نكراء يقول:

إذا التقيــت الأعــادي يــوم معركــة تركــت جمعهــم المغــرور ينتهــب

فثنائية(التقيت – تركت) توضع مدى قوة الشاعر، والنتائج التي يمكن أن يحققها فـي معاركه وحروبه، فهو يبلى بلاء حسناً ويحصد نتائج عالية، أما ثنائية (سلّ – سالت) في قوله:

"إن سل صارمه سالت مضاربه" تعكس قوة الشاعر المتمثلة بالسيف. ويعمـق الـشاعر ثقته بنفسه عن طريق تعزيز ذاته مقابل الآخر، فهو يحصل في نهاية حروبه على الشيء الثمين والنفيس بينما الآخرون يأخذون الأشياء الأقل أهمية:

لــي النفــوس وللطيــر اللحــوم وللــوحش العظــام وللخيالــة الــسلب

أما رجاله الذين يخوضون المعارك فهم ضمن ثنائية(إنساً- جنـاً(إذ أنهـم يتـأقلمون حسب المواقف والظروف، أما ثنائية (العمي- الخرس) فهي توضح مستوى الشاعر العظيم الذي يشهد له العمي والخرس، ليكونا دليلاً قاطعاً عن الإبداع والشجاعة، وهكذا فإن الثنائيات قد لعبت دوراً رئيساً في لغة الشاعر، وهذا نابع من حياة التناقض التي يعيشها الشاعر، والتي حاول مـن خلالها إثبات نفسه مقابل الآخر، رغم الضغوط النفسية التي كان يعاني منها بسبب سواده، ممـا جعله يثبت من خلال لغته أنه لا يقيم من خلال شكله وإنما من خلال أفعاله.

ثانياً: التكرار:

عند قراءة القصيدة يتضح العديد من الظواهر الأسلوبية التي تلفـت النظـر، وتجعـل المتلقي يتوقف أمامها، منها على سبيل المثال ظاهرة التكرار التي تعد من الظواهر البارزة فـي النص، ولا شك أنها ترتبط بعلاقة ما مع صاحب النص فهو من خلال التكرار يحاول تأكيد فكرة

ما تسيطر على خياله وشعوره، فالتكرار يؤكد المعنى، ويعد وسيلة من وسائل تشكيل الموسيقى الداخلية، فلغة التكرار في الشعر "تظل باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلّق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفـظ، ومـا يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تثير في ذاته تشوقاً واسـتعذاباً أو ضـرباً مـن الحنين والتأسي"(1).

فعند قراءة القصيدة نلاحظ تكراراً لحرف الباء في الكلمات التي اختارها الشاعر، بشكل واضح، يعكس اختياراً مقصوداً ومن هذه الكلمات (الرتب، الغضب، نكبـوا، نـسب، العـرب، العطب،...)هذا بالإضافة إلى انتشاره في معظم أبيات القصيدة بتناسق يتوحد مع القافية في نسج موسيقا الأبيات، ولتكرار الحروف أهمية بالغة في شد انتباه القارئ وجعله أكثر ارتباطاً بالمعنى والدلالة، "ونستطيع أن نقول في غير تردد إن للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصاً، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويشيع في النفس جواً يهيـئ لقبـول المعنى ويوجه إليه ويوحي به"(2).

ويبدو التركيز على حرف الباء واضحاً، إذ نراه في روي القافية، وكذلك موزعاً في قاع الأبيات وقرارها، وذلك لأن حرف الباء صوت انفجاري يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به، ثم انفجار الصوت، إذ يحدث النطق به دوياً انفجارياً، والواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت يأتي منسجماً مع حالته النفسية التي اتسمت بالمعاناة، لا سيما من قضية العبودية والتفرقة التي أساسها اللون، إذ يحاول عنترة أن يظهر تفوقه الإنساني على قومه من خلال محاولـة إثبـات ذاتـه، واستخدامه صوتاً انفجارياً قوياً، فدلالة تكرار الحرف تعكس العلاقة الحميمـة بـين الـشاعر وغاياته النفسية.

وقد كرر الشاعر حرف (لا) بتعدد أغراضه ووظائفه، فهي ذات ملمح صوتي لين يزيده بذلك حرف المد، فقد استخدمها في بداية قصيدته وفي أماكن أخرى مثل "لا يحمل الحقد، لا ينال

---

(1) هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافـة والإعـلام، العراق، 1980، ص239.

(2) المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية، طبعة دار الفكر، ط6، 1975، ص261.

العلا، لا أبعد الله"، وقد استخدمها الشاعر ليشيع معنى الحكمة التي تحتاج إلى طول نفس ينسجم مع حرف المد، وفي الدعاء الذي يحتاج إلى إلحاح ومد، ونلاحظ أيضاً تكرار الأفعال في أبيات القصيدة، إذ نلاحظ تكراراً واسعاً لصيغ أفعال المضارعة في كل جملة تحدث فيها عن نفسه، وقد تنوع الشاعر في استخدامه للفعل المضارع، ففي أغلب الأحيان استخدم صيغة الفعل المضارع المرفوع، وذلك لأنه يدل على الزمنية الآنية، وهذا الفعل يعبر عن مشاعر الشاعر التي يعايشها بصورة مستمرة، إذ تتناغم هذه المشاعر مع صيغة الفعل المضارع، وأكثر الشاعر من استخدام الفعل المضارع المنصوب، لأنه يدل بطبيعته على الاستقبال بأثر الأدوات الداخلة عليه، إذ يستشعر الشاعر بذلك مستقبله الغامض في ظل العبودية، التي يعاصرها، ولم يستخدم الشاعر الفعل المضارع المجزوم؛ لأن الفعل المجزوم في معظم الأحيان يدل على انتفاء الحدث، والشاعر هنا لا يريد أن يذكر ماضيه الذي عانى منه من عذابات العبودية بل يريد أن يشرح لقومه قدرته المستقبلية على إثبات شجاعته، فأخلاقه الماضية معروفة لدى قومه حتى وإن عاد وذكر أفعاله،فهو يذكرها بصيغة المضارع، وليس بصيغة الفعل الماضي، وقد جاء استخدامه للفعل الماضي من أجل تأكيد الفعل المضارع الذي قابل فيه بين واقعه الحاضر، وماضيه الذي تحول عنه، ولم يعد ينتمي إليه، بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الشاعر كرر استخدام الضمائر المنفصلة والمتصلة العائدة عليه مثل: أرعى، أحمي، سوادي لي... وذلك ليؤكد على ذاته التي حاول أن يؤكد من خلالها على تميزه رغم سواده الذي يعير به.

ثم استخدم الشاعر طائفة من الضمائر المتصلة، وهو يعكس من خلالها ثقته بنفسه وكأنه يرسم صورته في ذهن الآخر كما يتصورها هو، ويوظفها توظيفاً أسلوبياً مميزاً، ومن الظواهر الأسلوبية في القصيدة ظاهرة التكرار التي تضافرت مع الظواهر الأسلوبية الأخرى ولم تنعزل عنها، إذ نلاحظ أن التكرار يلتقي مع النداء في عبارة "يا نعمان" التي تكررت مرتين، ونلاحظ تكرار أداة النداء (يا) التي تستخدم لنداء البعيد، إذ يشعرنا النداء بالقرب المعنوي وإن كان المخاطب بعيداً، فقد أنزل (النعمان) منزلته الحقيقية من حيث البعد المكاني.

ونلاحظ أيضاً تكرار صيغة الفعل الناقص (كان) في بيت الحكمة القائل:

فالعمي لـو كـان فـي أجفـانهم نظـروا والخرس لو كان فـي أفـواههم خطبـوا

وفعل الكون يدل على "الإخبار عن حدوث شيء، إما في زمان ماضٍ أو زمان راهـن، يقولون كان الشيء يكون كوناً، إذا وقع وحضر[1]، وقد استخدم الفعل الناقص في هـذا البيـت خصوصاً، لأن البيت يحمل قمة الثقة بالنفس إذ يتمنى لو يبصر الأعمى ويتكلم الأخرس ليشهدان عن بطولاته التي قام بها، والتي سيقوم بها في المستقبل، لذلك استخدم الفعل الناقص (كان) الذي يلبي هذا الغرض.

ونلاحظ أيضاً أن الشاعر كرر كلمة "يوم" في قوله "يوم معركة" و"يوم طـراد الخيـل" وذلك بإضافة كلمة يوم إلى معركة قام بها وحقق بها انتصارات، وقد استخدم أسلوب الإضـافة في إبراز كلمة اليوم، لأن الإضافة ظاهرة لافتة، والإضافة من الوجهة اللغوية هي علاقة تبعيـة بين المضاف والمضاف إليه، وقد وظف عنترة الإضافة هنا ليعبر عـن عمـق العلاقـة بـين المضاف والمضاف إليه، فهي تعبر بصورة واضحة عن تلك المعارك التـي كـان يقـوم بهـا وينتصر فيها انتصاراً يحقق فيه ذاته الغائبة بين سواده الذي كان يعاني منه بسبب ما يلاقيه من عنصرية وتمييز، وقد أكد على هذه العلاقة من خلال استخدامه للإضافة التي أدخلهـا ضـمن دائرة التكرار التي تنمي الموسيقى الداخلية من الوجهة الموسيقية وهذا ينسجم مع المعنى الـذي أراده إذ يتكئ عنترة على الإضافة والتكرار في موضوع الحرب خاصة في محاولة منه لتذكيره بعلاقة التبعية.

ونلاحظ أيضاً تكرار بعض المفردات التي تحمل دلالات تعكس حال الشاعر ومـشاعره فقد قام الشاعر بتكرار لفظة الخيل ثلاث مرات، ومقابلها كرر كلمة الطعن ثلاث مرات أيـضاً، وذلك للعلاقة القوية بين الخيل والطعن، فالخيل وسيلة للطعن والقتل ضد الأعداء وجاء تكـرار هذه الكلمات ليؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق، فالكلمات المكررة تـشكل نـسيجاً محكم الصنع مع باقي الكلمات لتشكل في النهاية ثوباً كاملاً يتصف بصفة توحده، وهـي صـفة

---

(1) ابن فارس، أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، مادة: كون، تحقيق وضبط: عبد الـسلام محمـد هـارون، ط1، بيروت: دار الجيل، 1411هـ، 1991.

إثبات الذات "وإلى جانب كون التكرار ظاهرة أسلوبية، فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانباً من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة، لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة ما"(1).

فالشاعر أكثر من استخدام التكرار في قصيدته، ويعد التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة أكثر الشعراء الجاهليون من استخدامه في قصائدهم؛ لأن "اللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعاداً انفعالية وتأثيرية، ولا شك أن أساليب التكرار المختلفة التي وردت في الشعر الجاهلي تكون جزءاً من اللغة الشعرية، وهذه الأساليب هي مصدر من المصادر الأساسية الدالة على تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية"(2).

إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة والعبارة، وإلى بيت الشعر، وكل واحدة من هذه الظواهر تبرز دور التكرار وتعطي الناقد إضاءة للبحث عن القضايا الغامضة والعالقة في أثناء الأبيات"، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"(3).

وقد أكثر الشاعر من استخدام الحال في أبياته، والحال كما عرفه النحاة "وصف فضلة مسوق لبيان هيئة صاحبه أو تأكيد عامله، أو مضمون الجملة قبله"(4).

وتكرر ورود الحال في القصيدة بشكل لافت، واحتل موقعاً بارزاً في الصورة الفنية، فهي التي تشير إلى الموقع الأهم بين عناصر الصورة والحدث، وفي سياق منسجم مع الصورة يظهر الحال في قوله:

---

(1) ربابعة، موسى، " التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية "، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج5، ع1، 1990، ص160.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) الملائكة، نازك، " قضايا الشعر المعاصر "، بيروت، منشورات دار الآداب، 1962، ص240.

(4) الأنصاري، جمال الدين بن هشام، " شرح شذور الذهب"، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1414هـ، ص319.

فتـى يخـوض غمـار الحـرب مبتـسماً   وينثنـي وسـنان الـرمح مختـضب

فالحال هنا يتمحور حول مركزية الصورة ليكشف عن شجاعة عنترة الـذي يخـوض المعارك كما يخوض البحار؛ ولأن الحال ذو سعة وقدرة في الوصف، وصاحب استقلالية فـي التعبير، فهو يدخل إلى جزئيات الفكرة وتفصيل الكليات عن طريـق كـشف الأبعـاد النفـسية والجمالية، ولهذا السبب كرر استخدامها في أبيات أخرى، يقول:

ما زلـت ألقـى صـدور الخيـل منـدفقاً   بالطعن حتـى يـضج الـسرج واللبـب

وقد كرر استخدام الحال أثناء خوضه المعارك، فالحال كان مستخدماً في وصف حروبه وشجاعته، وهذا يتناسب مع الموقف الذي يحتاج فيه إلى ما يصف هيئته وحاله.

من خلال تتبع الأبيات يلفتنا التشكيل الهندسي الدقيق الذي شكل به عنتـرة الأبيـات، إذ قسم كل شطر إلى كلمات متساوية في الوزن، والإيقاع فجـاءت موسـيقى الأبيـات منتظمـة متوازنة، إذ يفيد "التقسيم سهولة الترجيع والتنغيم، ويجعل البيت أو الشطر الشعري ينقسم إلـى وحدات وزينة يستمتع المتلقي بتكرارها وتتابعها"[(1)].

ثالثاً: الصورة:

وتعد اللفظة أساس العمل الأدبي والجمال الفني في النص، إذ يعتمد العمل الفنـي علـى الصورة كأساس في تقديم المعاني، والانتقال بها من مرحلة الأسلوب المباشر إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة، فالصورة هي أساس العمل الأدبي، وعمـاده الذي يقوم عليه، وهي أساس الخيال الذي يستمد منه الشاعر الصورة، وهو الذي يهب الـشاعر القدرة على "الانتقال من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير والوصول إلى معانٍ جديدة فيها من القوة وإثارة الانتباه ما يميزها عن غيرها من المعـاني التـي لا دور للخيال فيها"[(2)].

---

(1) غنيم، كمال أحمد، "عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، ط1، مكتبة مدبولي، 1998، ص302.

(2) عودة، خليل، " الصورة الفنية في شعر ذي الرمة "، ص10.

فمن خلال اللغة، يمكن للشاعر صياغة الصورة وتشكيلها، وعلى هـذا الأسـاس فـإن الصورة تعكس شخصية الشاعر ونفسيته، فهي تحمل هويته، من خلال تعبيرها عـن أفكـاره، ومشاعره، وأحاسيسه، وتجاربه في الحياة، بحيث يصوغها بلغة نابعة من ألمه وفرحه ومعاناتـه ويستمد مادته الأساسية من تجاربه وتأملاته "فالصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنـان مـن معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"(1).

ومن المهم عند دراسة الصورة أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها، ووظيفتهـا وبواعثهـا وتأثيرها، ومن المهم أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار الموضوعات التي تدور حولها في عمل أدبي ما، من حيث الرواسب التراثية وأثرها في تكوين ظاهرة أسلوبية مستحدثة، إذ يجـب دراسـة الصورة "وبالتعاون مع غيرها من عناصر تراثية، وما في توظيفها وتركيبها من محاولة إبداعية مستحدثة، وكيفية انتقالها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، ومدى ما تقدمه مـن إمكانات بتوافقها وتخالفها مع غيرها من العناصر، لتصير ظاهرة أسلوبية بارزة"(2).

والهدف الأساس من الصورة هو إقناع المتلقي بفكرة المرسل، وذلك من خلال نقله عبر الخيال الواسع وشعوره بالتأثير المرهف الذي يشعر به من جراء العيش مع تجربـة الكاتـب، فالصورة أحد الأساليب التي "تؤدي دورها على أنها طريقة في الإقناع وتحرص علـى إثـارة الانفعالات في النفوس"(3).

ومن خلال تتبع قصيدة عنترة نجد أن قصيدته قد تعددت فيها وسائل التعبير، فقد اعتمد ألوناً مختلفة من التصوير، منها الاستعارة التي تتميز بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة، والتوحيد بينها، ليخرج لنا في النهاية مركباً جديداً ذا صفات خاصة ومتميزة، وهي تتميز بقدرتها على "تشكيل الأشياء تشكيلاً آخر فتمحو طبائعها وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى يفرغها الشاعر

---

(1) البطل، علي،" الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"، ص30.

(2) فضل، صلاح،" علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته "، ص269-270.

(3) عصفور، جابر،" الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي "، ص332.

والأديب عليها وفقاً لحسه وضروب انفعالاته وتصوراته، الاستعارة تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة وتفرغ عليها أوصافاً وجدانية"[1].

والصورة الاستعارية تقوم على علاقات يتخيلها الكاتب بحيث تجمـع بـين المـشابهة وغيرها، التي تسمى زاوية الخيال، وتلك أعمق أنواع الاستعارة، ومن خلالها تتكون الـصورة التي تتشكل من روابط شكلية تتجلى أبعادها التي يجمعها الأديب، بروابط تحولها من حلة التنافر إلى حالة تبدو غاية في الانسجام، لذلك تغدو الاستعارة "ضرورة تتطلبها النفس لأنها نقلة هائلـة ومفاجئة من واقع تجريدي جامد إلى وجود تأملي فكري وشعوري تتحرك الذات حرة في أثنـاء انتقالها المتصاعد لتصوغ أشياءها ورؤيتها فيه من وحي منظورها"[2].

وقد أكثر عنترة من استخدام الاستعارة في أبياته، فبدأ القـصيدة بالحكمـة الممزوجـة بالاستعارة، إذ جعل الحقد شيئاً يحمل وبها يعكس كرهه للحقد الذي يعاني منه من قبـل قومـه، وجعل العلا شيئاً ينال، وهذا يوضح انتصاراته التي نالها من خلال شـجاعته، فهـو لا يحمـل الحقد، ولا يعرف الغضب، لأن أخلاقه لا تسمح له بذلك.

وقد صور عنترة الحرب بالبحر الذي يخوض غماره، وصور السيف بالنهر الذي يسيل بالدماء، ونلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى مظاهر الطبيعة ليجعلها تشاركه بطولاته، فاستخدم ألفاظ الحرب والسيف، وهي تمثل معادلاً موضوعياً للشجاعة والفروسية، إذ أن الـسيف هـو رمـز الفروسية التي يعتمد عليها الفارس في حربه، وانتقى لفظة البحر والنهـر؛ لأن البحـر يمتـاز بغدره، فأحياناً يصفو وأحياناً يغدر،و هذا ما تمتاز به الحرب، فالحرب كر وفر، نصر وهزيمـة أما النهر فهو يسير بحدة دون أن يهيج، وهذا يشبه حركة السيف الذي تقطر منه دماء الأعداء.

ثم نلاحظ أن الشاعر لجأ إلى التشخيص في تشكيل استعاراته، وهو العنصر الأبرز في تشكيل الصور الاستعارية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة، إلى صـور حيـة نابـضة

---

(1) أبو موسى، محمد، " التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان "، ط2، طبعـة دار التـضامن للطباعـة، 1980، ص183.

(2) قوقزة، نواف:" نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد "، وزارة الثقافة، عمان 2002، ص214.

بالحياة فقد، صور السرج بإنسان يضج ويشتكي من كثرة هجوم عنترة عليه، وصـور الخيـل والنقع والضرب والطعن والأقلام والكتب بإنسان يشهد للشاعر عن فروسيته في الحروب ومدى شجاعته في قتال الأعداء.

وقد تميزت الصورة التشخيصية الاستعارية بالجرأة والقوة، إذ عمد عنترة على إضـفاء ملامح الشجاعة والفروسية والقوة على شخصياته الاستعارية، وذلك لمرارة تجربتـه فجـاءت انعكاساً صادقاً لتجربته المؤلمة التي عانى منها بسبب العنصرية القائمة على أساس اللون، وقـد شكلت شخصياته الاستعارية مجالاً خصباً لإسقاطاته الذهنية والنفسية، فقد اتخذ عنترة العناصـر الاستعارية وأضفى عليها ملامح إنسانية أدت دوراً هاماً في بناء الصورة الاستعارية، وقد احتلت ألفاظ الحرب المساحة الأكبر في تكوين الصورة الاستعارية.

ونلاحظ أن الظاهرة الأسلوبية هي التي ميزت استعاراته، وذلك بسبب غلبة التـشخيص عليها، وقد جاء استخدام الشاعر للاستعارة وتوظيفه لها منسجماً مع مرحلة الذاتية واثبات النفس ولذلك انتقى الشاعر العناصر المكونة للاستعارة بنضج وتجربة عميقة مما انعكس على الصورة بشكل مباشر.

وإلى جانب الاستعارة المفردة اعتمد عنترة الاستعارة التمثيلية، عندما مثّل نفسه بصورة الأفاعي التي تحمل الموت خلف ملمسها اللين. وفي كل استعاراته اعتمـد أسـلوب التـشخيص والتجسيم، فكان يحرك المعنويات والمحسوسات، ويقارب بينها وبين الإنسان، ومن خلال تتبـع الصور الاستعارية عند عنترة نجد عنده النظرة التفاعلية للاستعارة، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة "إن الكلمة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجـه، فالاستعارة تحصل من التفاعل بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها"(1).

ولا شك في أن الاستعارة تلعب دوراً بارزاً في تشكيل رؤى الشاعر، وعرض أفكـاره بطريقة خاصة، تتجاوز مرحلة المباشرة إلى التأثير، وتكمن أهمية الاستعارة في أنها "تتـصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملاً رئيساً في الحفز والحث وأداة التعبير، ومـصدراً

---

(1)السد، نور الدين، " الأسلوبية في النقد العربي الحديث "، ص174.

للترادف تعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية ووسيلة لملء الفراغات في المصطحات"[1]، فالاستعارة تعد انعكاساً صادقاً لمشاعر الشاعر، ومحاولة جادة لإثبات ذاتيته التي حاول قومه إلغاءها تحت غطاء العبودية، فنسج من خياله صوراً تمتزج بالواقع لتعكس الصورة الحقيقية للشاعر، ومع الاستعارة يأتي التشبيه عنصراً آخر من عناصر التصوير الفني التي اعتمدها الشاعر، والتشبيه كما عرفه القيراوني "وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه"[2]، ويرى الدكتور جابر عصفور أن التشبيه هو "عقد مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو لاشتراكهما في صفة أو حالة"[3].

والهدف الأساس من التشبيه هو إيصال فكرة الكاتب عن طريق توظيف الخيال فيثير عند المتلقي قدراً من الانتباه لتقبل الفكرة المطروحة أو رفضها إذ "تكمن بلاغة التشبيه في طرافته وبعد مرماه في كونه ينتقل بالسامع من شيء مألوف إلى شيء طريف يشابهه أو صورة بارعة تماثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال قليل الخطور بالبال كان التشبيه أروع وأدعى إلى إعجاب النفس فيه"[4].

وقد استخدم عنترة التشبيه في قصيدته ليضفي عليها سحر الخيال ورونق الجمال الفني وشبه الطعن بشرار النار الملتهب في قوله:

والخيل تشهد لي أني أكفكفها ... والطعن مثل شرار النار يلتهب

فالطعن يشبه شرار النار الملتهب الذي يشع نوراً وعمد الشاعر إلى لفظة "الطعن" لتدل على مدى قوته وجرأته، فهو لا يخشى الأعداء بل يقتلهم بسرعة تشبه الشرارة. وشبه عنترة مقاتليه بالجن والأسود:

---

(1) أبو العدوس، يوسف،" الاستعارة في النقد الأدبي الحديث"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص11.

(2) القيراوني، أبو علي الحسن بن رشيق،" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مكتبة السعادة، مصر، 1993، ص286.

(3) عصفور، جابر،" الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العربي"، ص172.

(4) عطية، مختار، "علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع"، دار الوفا، الإسكندرية، 2004، ص52.

لا أبعـــد الله عـــن عينـــي غطارفـــة إنـــساً إذا نزلـــوا جنـــاً إذا ركبـــوا
أســـود غـــاب ولكـــن لا نيـــوب لهـــم إلا الأســـنة والهنديـــة القـــضب

والجن شيء غائب غير محسوس ولا مرئي، وهو يريد أن يدل على خفتهم في الحركة فشبههم بالأسود، والأسد رمز البطولة والشجاعة، وقد عمد عنترة إلى ذلك ليبرز قـوة مقاتليـه وفي المقابل إبراز قوته فإن كان مقاتلوه يتمتعون بهذه القوة فكيف يكون عنترة.

وليرسم صورة مفارقة بين مقاتليه ومقاتلي الأعداء، لجأ إلى عنصر التلميح عن ضعفهم بالإشارة إلى تشبيه خيولهم الضامرة الهزيلة بالذئاب، يقول:

تعـــدو بهـــم أعوجيـــات مـــضمرة مثـل الـسراحين فـي أعناقهـا القبـب

فخيولهم تمتاز قوائمها بالعوج وبطونها بالضمور، وهذه الخيول غير صالحة لمواجهـة الحرب، وخوض المعركة، وبذلك لا يمكن تشبيهها إلا بالذئاب الملجمة.

ونجد أيضاً فكرة إثبات ذاته وقدرته على القتال تبرز بصورة واضحة فـي التـشبيه، إذ يشكل هذا الموضوع مثيراً تدور حوله التشبيهات، لتؤدي وظيفتها الجمالية في تشكيل الـصورة الفنية، ويبرز الشاعر من خلال التشبيه حجم قوته، ويلفت انتباهنا ثراء المـصطلحات المتعلقـة بالحرب والمعركة وذلك لتعلقها المباشر بشجاعته، فالحرب احتلت جزءاً كبيـراً مـن مـساحة القصيدة.

واعتمد الشاعر في معظم تشبيهاته على الصور البصرية، فشرارة الـشهاب والأسـود، والذئاب، كلها صور بصرية يمكن رؤيتها، والصور البصرية تعد من أقوى الصور، لأنها حسية وواضحة، ويمكن رؤيتها بالعين التي تعد من أهم الحواس لصلتها الوثيقة بالكون وأكثر الحواس استقبالاً للصور، وهي تمتاز أيضاً بالحركة واللون والضوء، وكلها عوامل مؤثرة في المتلقـي، ويعد الجن من الصور غير المرئية، ففي تشبيه مقاتليه بالجن خـرج عـن الـصور البـصرية المرئية، فكلمة الجن لها تأثيرها خصوصاً في العصر الجاهلي فهي تعني قوة خارقة مخفية، وفي هذا بلاغة في تكوين الصورة الفنية في القصيدة.

ومع التشبيه والاستعارة تأتي الكناية صورة أخرى من صور التعبير الفني، والكناية كما يعرفها الجرجاني "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضع لـه فـي اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه"(1).

ويرى الجرجاني أيضاً أن الكناية ترجع إلى المعنى لا إلى اللفظ وذلك يتضح من قولـه "لا يكنى باللفظ، وأنه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى"(2).

ولقد أخذت الكناية مساحة كبيرة من القصيدة، فعندما نقرأ القصيدة نجد حضوراً واضحاً للكناية، فهو يعبر من خلالها عن مشاعره التي كان يعاني منها، فقد وظف الشاعر الكناية للتعبير عن آلامه التي يعاني منها، ولتكون وسيلة يثبت من خلالها ذاتيته التي حاول قومه إلغاءها، فمن خلال البيت الأول كنى الشاعر عن تفوقه على قومه، وذلك في صفتين هامتين فهـو لا يحمـل الحقد، وقد ركز على كلمة الحقد؛ لأنه يعاني من الحقد الذي يكنه له قومه فهو يبين أن الإنـسان الكريم هو الذي لا يحمل الحقد ولا يغضب فيكون حليماً في تصرفاته.

كنى في "الشطر الأول" من البيت الثاني عن قلة شأنه في رعي جمال قومـه، وكنـى فـي "الشطر الثاني" عن قوته وقدرته على الدفاع عن قومه وحمايتهم يقول:

قد كنـت فيمـا مـضى أرعـى جمـالهم   و اليـوم أحمـي حمـاهم كلمـا نكبـوا

وكأنه يريد أن يعلم قومه بأنه لا يمكن أن يستغنوا عنه فهو يرعى جمالهم فـي أمـنهم ويحميهم من الأخطار في حربهم، وكني عن عبوديته باستخدام عنصر اللون الأسود الذي يرمز إلى العبودية والإذلال، وبسبب سواده نظر إليه قومه بضعف وعدم قدرة على تـولي الأمـور، وكنى عن ضعفه بقصر يده:

لـئن يعيبـوا سـوادي فهـو لـي نـسب   يـوم النـزال إذ مـا فـاتني النـسب
إن كنــت تعلــم يــا نعمــان أن يــدي   قـصيرة عنـك فالأيـام تنقلـب

(1) الجرجاني، عبد القاهر،" دلائل الإعجاز "، ص105.
(2) المرجع نفسه، ص340.

ووظف عنترة الكناية للدلالة على ما يعانيه من قهر وظلم، ثم استخدمها للتعبير عـن فروسـيته وذاتيته يقول:

فتـى يخـوض غمـار الحـرب مبتـسماً وينثنـي وسـنان الـرمح مختـضب

واستخدم رمز الرمح المخضب بدماء الأعداء ليبرهن على تفوقه عليهم، والـدفاع عـن شرفهم عن طريق مواجهة الأعداء، وقد أكثر من استخدام الكناية فـي وصـف شـجاعته، لأن الكناية تحمل التلميح عن المعنى الذي يريده، إذ أن فكرة الذاتية التي سيطرت على تفكيره جعلته يكثر من استخدام الكنايات المتعددة للتعبير عن الفكرة المحددة للقصيدة. وقد كنى عن شـجاعته أيضاً بتفريق أعدائه يقول:

إذا التقيــت الأعــادي يــوم معركــة تركــت جمعهــم المغــرور ينتهــب
لــي النفــوس وللطيــر اللحــوم وللــوحش العظــام وللخيالــة الــسلب

فجعل عنترة أعداءه في المعركة يتعرضون لثلاثة أشياء، فهو يفعل بهـم مـالا يفعلـه الآخرون، إذ يشتت جمعهم، ويقسمهم أقساماً ثلاثة: أرواحهم تكون من نصيبه، ولحـومهم مـن نصيب الطير والوحش، وأموالهم وأشياؤهم من نصيب رفاقه المقاتلين، وهنـا نلاحـظ حـسن التقسيم الذي اعتمده الشاعر، فقد لفت انتباهنا إلى قدرته على الإتيان بالمعنى كـاملاً بحيـث لا يترك مجالاً لمستزيد أن يستزيد، وقد أحسن الشاعر في استكمال المعنى الذي أراده لأعدائه في المعركة، وقد جعل لنفسه النصيب الأفضل والأكمل والأحسن، وهو قتل الأعداء (النفوس) أما ما تبقى من أعدائه فهو إما للوحوش (العظام) وللغير (اللحوم) و(السلب) للجنود، وهو بذلك يرسـم صورة مثالية لنفسه جعلها بعيدة عن صغار الأمور، التي تركها لغيره.

وقد استخدم الشاعر الكناية في لفظة الخيل، لأنها وسيلة الفارس فـي حربـه ورمـز فروسيته، فهو يلاقي صدور الخيل، فيكثر فيها الطعن والضرب.

وهكذا نجد أن الكناية قد التقت في مواضيعها مع التشبيه والاستعارة فكلها كانت محاولة لاثبات ذاتية الشاعر المفقودة وإن اختلفت الوسائل الفنية فإن المضمون واحد.

ومن خلال استعراض هذه الظواهر الأسلوبية البارزة، نلاحظ أنه لا يمكن الفصل بين بيئة الشاعر وظروفه، ومن ثم تشكيل الظواهر الأسلوبية لديه، إذ إن تجارب الشاعر تنعكس بشكل ملحوظ على لغته التي تتشكل من خلالها الظواهر الأسلوبية ولوحاته الفنية، فمن أهم مصادر الشاعر واقعه وتجاربه ومعايشته للظروف من حوله.

ويلفتنا طغيان لغة الفروسية وإثبات الذات على مفردات الشاعر وقاموسه الشعري وانتشارها لتتعدى لغة الواقع إلى لغة فنية مما يشكل ظاهرة أسلوبية لافتة، فمن خلال اللغة يصوغ الشاعر الصورة ويشكلها، وعلى هذا الأساس تأتي الصورة انعكاساً لذات الشاعر ونفسيته، فهي تحمل هويته من خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وتجاربه الخاصة ونظرته إلى الحياة، إذ يصوغها بلغته، ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجاربه وتأملاته.

ثانياً:- شتاء ريتا الطويل

لعل المتعمق في عنوان القصيدة يلاحظ إيحاء قوياً في أثناء القصيدة، فهي تكشف بشكل واضح عن الصراع الداخلي بين ثنائية ريتا/الشتاء الطويل في بناء شبكي قابل للتنامي يعكس العلاقة القائمة بين ريتا والشتاء، فلفظة " ريتا " تشد المتلقي لمعرفة ماهية هذا العلم المتعلق باسم امرأة، ولعل الاستفهامات المتتالية تجعل القارئ يتساءل عن علاقة ريتا بالقصيدة وعلاقتها بعد ذلك بالشاعر؟ هل تمثل لفظة ريتا رمزاً لبعد أنثوي ؟ هل هي امرأة حقيقية أم هي خيال نسجه الشاعر ليعكس علاقة معينة تتجسد بهيكل امرأة ؟، وهنا نلاحظ أن لفظة ريتا مضافة إلى لفظة الشتاء وقبل أن توحي هذه اللفظة بالخير العارم نعت بالطويل ليوحي بذلك الليل الشتوي الذي يمتاز بطول ظلمته وبروده وشدة قسوته وهذا ما يجعلنا نرى الشتاء يمثل صورة من صور الواقع المأساوي الذي يعيشه الشاعر والمحمل بشتى أنواع الحزن والألم والحسرة.

ولعل المتعمق بعلاقة الشاعر بريتا يجد في سطحيتها علاقة حسية تجسدها علاقة رجل بامرأة ولكن عند التعامل الرأسي للنص نجد انه يمثل علاقة ثنائية بين شعبين متضادين متجسدين بعلاقة رجل بامرأة، إذ يعكس فكر الشاعر اليساري إمكانية جمع هذين الشعبين على أرض واحدة بطريقة سليمة، إلا أن الواقع عكس سيطرة متجبرة للشعب اليهودي الذي سلب الفلسطيني أرضه ووطنه.

وعند تقسيم القصيدة إلى مقاطع يمكن ملاحظة رؤية الشاعر السياسية التي تهدف إلى تمسك الفلسطيني بتراثه وماضيه، ومن ثَم استشراف مستقبله بإمكانية التعايش السلمي مع الشعب اليهودي.

ريتا ترتب ليل غرفتنا:قليل
هذا النبيذ،
وهذه الأزهار اكبر من سريري
فافتح لها الشباك كي يتعطر الليل الجميل
ضع، هاهنا، قمراً على الكرسي. ضع
فوق، البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيل
أعلى وأعلى،
هل لبست سواي ؟ هل سكنتك امرأة
لتجهش كلما التفّت على جذعي فروعك؟
حك لي قدمي، وحك دمي لنعرف ما
تخلفه العواصف والسيول
مني ومنك.... (1).

هذا المقطع مفعم بالحيوية والنشاط فريتا تحاول ترتيب الغرفة لتقضي ليلة رومانسية مفعمة بالحب ومليئة بالمشاعر، وهي تبحث عن كل ما يجعل الليلة هانئة، فقامت بتحضير النبيذ، وترتيب الزهور، وفتح الشباك بحيث يتعطر الجو برائحة هذه الزهور... وتتدلل ريتا على الشاعر ثم تستدرجه لتعرف إن كانت له علاقة بامرأة أخرى غيرها... ثم تطلب منه اندماجاً عاطفياً وحسياً في تجربة جسدية وهي تستخدم وسائل إغرائية لكي تمهد للشاعر الوقوع في

---

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ط2، دار الجديد، بيروت – لبنان،1993، ص77.

شباكها، وهذا كله على مستوى حضور النص الذي يتراءى من الألفاظ والمفردات التي تـوحي بهذه المفاهيم، إلا أن المتلقي يجب أن يصل إلى النص الغائب من خلال استكـشاف الظـواهر الأسلوبية وربطها بالخلفية النفسية للشاعر، ومن خلال تسليط الضوء على المقطع نلاحـظ أنـه ابتدأ باسم "ريتا" التي تشكل طرفاً من ثنائية صراعية، ونلاحظ أن مكان النص في هذا المقطـع مكان رومانسي، فغرفة النوم هنا هي مكان اجتماع الشاعر مع ريتا ولعل في ذلك إشارة الى أن الغرفة هي الوطن الذي يمكن أن يجتمع فيه الإسرائيليون مع الفلسطينيين، لكن المفارقة هنـا أن ريتا هي التي ترتب وكأن الغرفة لها والشاعر ضيف سيقيم عندها، وكأنها صاحبة الحق في هذه الغرفة، وهذه الدرجة الصراعية توحي بحق الشعب الإسـرائيلي بـامتلاك الأرض، وترتيـب أموره، ولكن في البداية سيتم استخدام أسلوب ودي في التعامل ولعل الـذي سـيفقد الفلـسطيني مجرد التفكير في أرضه هو ذلك النبيذ الذي سيغيبه عند رؤية حقـه والقبـول بـالأخر ولعـل استخدام صيغة الفعل المضارع في (ترتب) يدل على استمرارية هذا الحدث في الوقت الحـالي والمستقبل، ونلاحظ أن الشاعر استخدم ضمير الجماعة (نا)، بينما ريتا تستخدم ضمير الأنا وهذا يعكس موقف الشاعر الذي رضي بالأمر الواقع الذي يفرض عليه العيش مع الآخر.

ونلاحظ أن ريتا استخدمت أسماء الإشارة في "هذا النبيذ"، و"هذه الأزهار" للدلالة علـى قربها من وسائل الإغراء التي تقدمها للشاعر، ومحاولة تقريبها الى الشاعر، وللإشارة أيضا الى ما يذهب العقل ويسحر النظر فهي تريد إغواء الفلسطيني وإبعاده عن التفكير المطلق بقضيته.

ومن خلال متابعة الأفعال نلاحظ أن هذا المقطع من القصيدة كان خالياً مـن الأفعـال الماضية وذلك لان في الفعل الماضي عودة إلى الوراء، عودة إلى الأصل الذي يذكر الفلسطيني بأصله الذي يثبت حقه في أرضه، ونلاحظ غلبة الأفعال المضارعة "ترتب، كي يتعطر، ليرتفع، ليجهش، لنعرف" وهذه الأفعال اقترنت بحروف التعليل باستثناء الفعل ترتب وهذا يعكس طبيعة تعامل ريتا التي ترتب الواقع الفلسطيني دون تعليل لهذا العمل وكأنها صاحبة الحق في ذلك ولا تحتاج إلى مبرر أما بقية المواقف التي يمكن أن تغري فيه ذلك الفلسطيني فقد استخدمت أفعـالا مضارعة مقترنة بحروف التعليل، إذ أن فتح الشباك يعطر الجو، وحك القدم والـدم أدى إلـى

معرفة ما سينتج من العواصف والسيول التي يخلفها التقاء الجسدين، لأنها تريد أن تجعل الشاعر يعيش اللحظة الحاضرة، وأن تضعه في زمن الفعل المباشر الذي تريد أن تفرضه عليه.

وقد غلب على أسلوب ريتا استخدام فعل (الأمر) لأنها تنظر الى نفسها على أنهـا فـي مرتبة أعلى من الشاعر وإنها صاحبة الأمر، وعلى الشاعر "وهو الطرف الضعيف"أن يستجيب لها، ويقبل أوامرها، ولعل الإكثار من استخدام صيغة فعل الأمر لأنه، "يأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه"[1]، فريتا تملك السلطة القوية ومن هذا المنطلق تأمر الشاعر بتلبية طلباتها دون نقاش، فالفعل "افتح" صـيغة أمـر، إذ تأمر الشاعر بفتح الشباك لتبدأ عواطفه تتحرك أمام المشاهد الطبيعية الرومانسية التـي تـأجج العاطفة، والفعل "ضع" تأمره فيه بالدمج بين الحضارتين العربية واليهودية لتـصل الـى قمـة الاندماج والتلاحم في استخدامها للفعل "حك" الذي كشف عن طبيعة أهدافها في امتلاك الشاعر، وإن كان تلاحمها مع الشاعر يعني تكوين نسب جديد فهي تعلم أن هذا النسب سينتمي إليها فـي النهاية لأن الطفل ينسب لأمه ولا ينسب لأبيه في الديانة اليهودية، فهي تهدف الى تكثير نـسلها الذي سيكون عوناً لها في فرض وجهة نظرها على الآخر "إنها تريد للدم الفلسطيني أن يخـتلط بالدم اليهودي، لترى ماذا يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل ذي العناصر المتضادة، فهل يمكن لهذا التفاعل أن ينجب جيلاً مدجناً يخضع لمتطلبات الاستسلام[2].

ونلاحظ لعبة الأسئلة المفتعلة من ريتا فهي لم تستفهم إلا عن شيء واحد فقط هل كانت له مغامرة أخرى مع امرأة أخرى؟ إنها تسأله عن ماضيه مع نساء أخريات، والماضي بعد قليل، سيأخذ بعداً رمزياً ومنحى دلالياً آخر في بنيته العميقة أو نـصه الغائـب، إن الماضـي يـذكر بالأصول والفروع، فهل ستكون محور الاهتمام في هذا الحب، أو ستكون هامشية؟[3].

---

(1) االسكاكي، مفتاح العلوم، ص 318.

(2) قطوس، بسام،" علائق الحضور والغياب في قصيدة " شتاء ريتا الطويل "، دراسات العلوم الإنـسانية والاجتماعيـة، مج23، ع2، 1996 ص 213

(3) المرجع نفسه، ص209.

وقبل أن يوقظ الماضي ضمير الشاعر فيتذكر ماضيه الذي يحمل بعداً رمزيـاً يـوحي بأصالة التراث، تقوم ريتا بجذب الشاعر الى فروعها لكي ينسى الماضي، ويبدأ صفحة جديـدة معها تبدأ باندماج كامل روحاً وجسداً.

ولعل لفظتي البحيرة والنخيل تعكس بعداً تراثياً، فالبحيرة لها خواص الانتقـال المـائي الذي يشكل مدخلاً رمزياً لإحداث جرت على الماء، فهي تحمل مضموناً شمولياً للإشارة بالتراث الغربي، أما النخيل فيرمز إلى الحضارة العربية، هذا يشير إلى إمكانية الاندماج بين الحـضارة العربية واليهودية.

ونلاحظ اضطراباً في استخدام الظروف المختلفة (أعلى، فوق، حول) وهذا يـدل علـى اضطراب الشاعر وحيرته أمام الواقع الصعب الذي يحيط به من كل الجوانب، كل ما سبق يشير الى أن هذا المقطع الشعري اتسم بالخصوبة والحب والوداعة، وقد تلاءمت مع هـذه الأجـواء الرومانسية قافية اللام المضمومة المسبوقة بحرف المد إن حرف المد يعطي نفساً طويلاً يـلاءم الجو الرومانسي الذي يحتاج إلى نفس وعمق في الحديث.

تنام ريتا في حديقة جسمها
توت السياج على أظفارها يضئ الملح في
جسدي. أحبك. نام عصفوران تحت يدي...
نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء،
ووردة حمراء نامت في الممر،
ونام ليل لا يطول
والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا
يعلو ويهبط في أشعة صدرها العاري، فنامي
بيني وبينك، لا تغطّي عتمة الذهب العميقة بيننا
نامي يداً حول الصدى،
ويداً تبعثر عزلة الغابات، نامي
بين القميص الفستقي ومقعد الليمون، نامي
فرسا على رايات ليلة عرسها...
هدأ الصهيل

هدأت خلايا النحل في دمنا، فهل كانت هنا
ريتا، وهل كنا معاً؟ [1]

ولعل النوم هو الصفة الغالبة في هذا المقطع الذي ابتدأ بعبارة "تنام ريتا"، بينما المقطـع السابق ابتدأ بـ"ريتا ترتب"وهذه هي المفارقة، وهنا يأتي التتابع في الفكرة، والتمهيد لهـا مـن خلال الفعل ترتب، ثم ما يترتب على ذلك من النوم، والنوم له دلالة ليس فقط رومانسية وإنمـا أيضاً لاشعورية، فبعد ترتيب البيت الفلسطيني، تنام ريتا وقد حققـت غاياتهـا المرجـوة، فقـد طوعت الشاعر كما تريد وحققت كل أهدافها منه ويصور الشاعر جمالها القاتل حين صـورها تنام في حديقة جسمها، وكأن جسمها حديقة فتانة بكل أنواع الزهور والرائحة الزكيـة وسـياج التوت محاطة بها، حيث أن التوت يرمز الى الحياة والخصوبة اللتين حصلت عليهما ريتا مـن الشاعر.

ولكن هذه الخصوبة الدافقة ينتابها شيء من الحزن العارم المتمثل في الملـح المتنـاثر على جسد الشاعر، إذ يلاحظ أن لغة هذا المقطع هي لغة المفارقة، التي تتجاوز الإطار المعجمي بمعناه الدلالي السطحي، إذ تتقدم الثنائيات الموجودة "الحديقة والسياج، العلو والهبوط، الـصدر العاري والقميص، الأشعة والقمة، البحر والغابة، الصدى والعزلة".

إذ تساهم هذه الثنائيات في تشكيل الناتج النصي لتؤدي الدور الدلالي بشكل يشد الانتباه اليها.

ويلاحظ أن الحدود التي تفصل المفارقات تتلاشى لتـشكل مواضـع جديـدة، فتخـرج المفردات عن إطار المعقول المألوف إلى غير المألوف فموجة القح تنام، والوردة تنام...."

وبعد أن حققت ريتا ما تريد من الاندماج العاطفي نجد أن ثماره لم تكن مزيداً من الحب والعطاء بل ساهمت في تشكيل ذات الشاعر تشكيلاً نفسياً مؤلماً، فبدلاً من أن ترقص الطبيعـة فتغرد الطيور، ويموج البحر، وينتشر النحل، نجد أن الجميع نيام، والسكينة تعم الصهيل، وخلايا النحل، هذا كله يعكس حزناً عميقاً؛لأن مفارقة النوم هنا تعكس راحة وفرحاً لتحقيق الأهداف عند ريتا، والنوم يعكس الاستسلام للواقع المرير الذي يعاني منه الشاعر مما انعكس على الطبيعـة

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص77-78.

فالقمح ينام، وهو رمز العطاء، والوردة الحمراء التي ترمز لدماء الشهداء الزكية قد نامت، حتى الليل الذي يعكس الظلام قد نام، ليدل على طول ظلمه وظلامه، والبحر الذي يؤكد على الحيوية والحياة قد نام والأصوات نائمة مخنوقة تنسجم مع الإحساس الجاف الذي لا حياة فيه، وحتى نفس ريتا وهي نائمة نفس بطيء يخدر الكائنات من حولها لترقد في سبات عميق.

وهناك قيم تعبيرية ذات خصوصية واضحة، وهي استخدام الألوان التي توحي بنواتج دلالية لا يمكن لغير الألوان إن تنتجها، وهو ما يحتاج عند القراءة إلى قدر واسع من الرؤية الإدراكية التي تمكن من استيعاب الظواهر ومتابعة خطوطها، فالحديث عن اللون الأحمر في الوردة الحمراء يعكس رؤية الشاعر وإسقاطاته النفسية التي تعكس الواقع الذي يعيشه، فاللون الأحمر له استخداماته الكثيرة إلا أنه يعكس هنا دماء الشهداء الزكية التي تكاد ريتا أن تجعلها تنام في الممرات حتى لا تثير رائحتها الزكية مشاعر الشعب الفلسطيني، أما القميص الفستقي فيحمل في طياته خصوبة وخضرة، فاللون الفستقي يرتبط بتأثيره الممتد بالطبيعة الخضراء التي تغطي مساحة الوجود، وكأن أثرها اللوني وحده قادر على احتواء المشهد الذي رسمه الشاعر، من كل هذا يتجلى عالم اللون تجلياً يثير الدهشة لخصوبته وغناه، وقدرته على احتواء صور الإدراك بمستوياتها كافة، سواء ما يتصل منها بالجوانب النفسية أو الاجتماعية.

وقد تناغمت الأفعال المضارعة في هذا المقطع مع السياق العام للقصيدة، "تنام، يضيء، أحبك، يعلو، يهبط، لا يغطي، تبعثر، "إن هذه الأفعال تبعث على الحياة، واستمرار الحوار بين ريتا والشاعر، وهي تتمحور حول الهدف الذي تسعى إليه ريتا، وهو اللحظة الحاضرة بين الشاعر وريتا والمستقبل الذي أراد الشاعر أن يعيد النظر فيه وآثر أن يرحل عن ريتا بعد أن تيقن باستحالة التعايش معها، أما الأفعال الماضية معظمها اقترن بالنوم "نام عصفوران، نامت موجة القمح، نام الليل..."أو تشير إلى الرقود والسكينة"هدأ الصهيل، هدأت خلايا النحل".

وقد ركز الشاعر في مثل هذه المواقف على الأفعال الماضية؛ لأنها تدل على محاولة التغيب، ونسيان الماضي، الذي تحاول ريتا إبعاد الشاعر عنه، ولهذا استخدم مع النوم (الفعل الماضي) لأنه مرحلة انتهت وماتت في نظر ريتا، ولكنها عند الشاعر ما زالت وجدانه وذاكرته،

مما يؤكد على أن الشاعر قد انسلخ من مظاهر الخصوبة التي عمت المقطع الأول، وقد جهـز نفسه للرحيل عن ريتا حتى لا تتجدد مظاهر حبه لها فقام الشاعر أيضاً بتغيير القافية الـشعرية التي تعد الوتر الموسيقي الذي يضفي الطابع الإيقاعي على الصياغة.

...ريتا سترحل بعد ساعات وتترك ظلها
زنزانة بيضاء.أين سنلتقي؟
سألت يديها، فالتفت الى البعيد
البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبلني على
شفتي_قالت: قلت: يا ريتا، أأرحل من جديد
ما دام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هاجساً؟
ماذا تقول؟
لاشيء يا ريتا، أقلد فارساً في أغنية
عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا....
عني؟
وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد
يستل سكينا، وآخر يودع الناي الوصايا
لا أدرك المعنى، تقول
ولا أنا، لغتي شظايا
كغياب امرأة عن المعنى، وتنتحر الخيول
في آخر الميدان.... (1)

لعل المقطع الأول الذي اتصف بالخصوبة والحياة، تبدأ بجملة(ريتا ترتب)، أم المقطـع الثاني الذي يعكس النوم والسكينة، ابتدأ بجملة"تنام ريتا"، أما هذا المقطع فيحمل معاني الرحيـل والوداع، وريتا هنا سترحل لأنها حققت مبتغاها، ومرة أخرى نجد الشاعر يتواصل مـع الفعـل المضارع وقد جاء الفعل المضارع هنا مقترناً بالسين الذي يكفل الخطاب الشعري بتأكيد البعـد الزمني للفعل المضارع فاستخدام السين هنا يمثل وسيلة تعبيرية لها صلاحية حـضورية، وقـد تحقق ذلك بدخول الفعل المضارع دائرة الإشارة المباشرة بكل ما تتطلبه من استحـضار زمـن الخطاب،لا هروباً من الزمن الآتي، كان يتم محاصرة الفعل المضارع تعبيرياً، وشده إلى دائرة

---

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص79-80.

المستقبل، وقد تحقق هذا الناتج باستخدام حرف السين الذي له القدرة على رصد الحالة الزمنية الآتية للفعل، ويتناغم مع ذلك كثرة الألفاظ التي اشتملت على حرف السين "سـألت، ساعات فارس، وسادة، يستل، سكيناً"، ونلاحظ أن هذه الألفاظ تشتمل على معنى الحزن والألم، وهذه المعاني تدخل في دائرة الرحيل، وتشكل هذه المفردات مولداً دلالياً لما سيأتي بعد ذلك من ألفاظ.

ولعل رحيل ريتا سيخلف ظلاً من "زنزانة بيضاء" وهذه استعارة تنافرية تحمل بعداً نفسياً أو دلالياً فالزنزانة لا يمكن أن تكون بيضاء لأن اللون الأبيض ينقلنا إلى عالم الشفافية والصفاء، والمدهش أن هذه الشفافية تخلص للتعامل مع مفردات الواقع المادي، ليشكل هذا الواقع تشكيلاً شفافاً يجعله قريباً من عالم المعنويات.

ومما يدل على اضطراب الشاعر من فكرة الرحيل، كثرة التساؤلات التي أثارها في هذا المقطع، فقد أكثر من استخدام أدوات الاستفهام بالحرف والظرف والاسم، وهذا يعكس مدى الحيرة والدهشة من موقف الشاعر، لكن يبدو أنه آثر أن يبدأ بمرحلة التمرد والاستقلالية خصوصاً بعد أن عرف حقيقة ريتا لم يكترث بسؤالها أين سنلتقي، لأنه يفترض منها أن ترحل بعيداً، لكن ريتا تزرع اليأس في قلب الشاعر باستخدام لفظتي "البحر والصحراء"، فإن كان البحر بصورته المائية يبعث على الأمل المعقود على الباب الذي ستخرج منه ريتا، فإن الصحراء تربض خلف ذلك البحر، والصحراء لفظة من المفردات التي تشكل خطاً تعبيرياً يرسم مظاهر الغموض والتيه والضياع الذي تخطط له ريتا، وتستخدم ريتا أسلوب الإغراء مجدداً، فهي تطلب من الشاعر أن يقبلها وهي ترحل، إلا أن الشاعر لا يريد أن يقع بالفخ مرة أخرى إذ رفض الرحيل الى إغرائها مرة أخرى، واستعان بماضيه ليمحو مخططات ريتا، وقد استخدم ألفاظاً فيها مفردات مادية مثل كلمة عنب، وألفاظاً معنوية مثل "ذاكرة" التي توحي بأصالة الماضي"إن الانتماء إلى ذلك الماضي والارتباط به، يعني ببساطة، الارتباط بالذاكرة الإنسانية، بماضي(البروة) تلك القرية الشمالية التي أزيلت عن الوجود، ويراد لها أن تمحى من الذاكرة نهائياً." (1).

---

(1) قطوس، بسام، علائق الحضور والغياب في "شتاء ريتا الطويل" ص212.

وهناك نلاحظ أن الذات تحاول أن تثبت الماضي بكل محتوياته وتعيش الحاضر بكل محتوياته، أصبحنا في مواجهة صراع بين زمنين تعيشهما الذات فالعنب يثير الذاكرة القديمة بقدسية الأرض وانفرادها بالحق للامتلاك الفلسطيني فقط، وبين الواقع الذي أرادته ريتا بالاندماج التام.

تعود نفحات الذكريات إلى الشاعر مما يدفع ريتا بالتظاهر بعدم الفهم، لكن الشاعر أفهمها بأنه فارس مغوار يعشق الألحان وهنا يبرز الجانب الغنائي، لكن خيول هذا الفارس تنتحر من هول أفعال ريتا، ويبقى الفارس بلا خيول، وهنا أصبحت أحلام الشاعر وأحلام ريتا تتقاطع في الحصول على الوطن وتهرب أحياناً لأن ريتا لغتها الشظايا واستلال السكين،أما الشاعر فيودع الناي الوصايا فلا الناي يبقى ولا الخيول تعيش، لكن ريتا تتظاهر مرة أخرى بعدم الفهم لأنها لا تهتم بأي شيء خارج علاقتهما.

ونلاحظ في هذا المقطع بروز عنصر الحوار، وهذا من مستلزمات الرحيل الذي تنفجر فيه طاقات إيحائية متتابعة، فالحوار هنا يعبر عن تمزق الذات نتيجة تنافر الذات مع الواقع الذي يعايشه الشاعر، والذاكرة القادرة على استحضار الماضي، ومما يدل على تمزق الذات كثرة استخدام الثنائيات المتضادة"كالبحر والصحراء، والموت والحياة، والإشارة والعبارة، والوضوح والغموض، والتقاطع والهروب، والحلم والواقع" وهذه الثنائيات قد أدت إلى خلق كم هائل من الدلالات التي تومئ بمحور مركزي لخلق الصراعات لاستكشاف المتغيرات الجديدة في نسيج القصيدة.

ريتا تحتسي شاي الصباح
وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق،
وتقول لي:
لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول
والحرب ليست مهنتي، وأنا أنا.هل أنت أنت؟
أنا هو،
هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه
هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهين توحدا فوق السرير
وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء، يأخذنا الرحيل
في ريحه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء
مثل رسائل قرئت على عجل،
أتأخذني معك؟
فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معك
فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك....لتصرعك
وأكون تابوتاً من النعناع ليحمل مصرعك
وتكون لي حياً وميتاً،
ضاع يا ريتا الدليل
والحب مثل الموت وعد لا يرد..ولا يزول(1)

بعد الليل الدامي بين الإغراء والرحيل يأتي الصباح لتعلن فيه ريتا أحلامها فأخذت تقشر التفاحة ولفظة "التفاحة" تشير الى الخروج والطرد، حيث أن التفاحة هي الواقع التي أخرجت آدم من نعيم الجنة وهي تستخدمها الآن لتشكل صورة من صور الواقع المأساوي الذي يعيشه الفلسطينيون والمتمثل بالنزوح والنكبة التي تمت بخروج الشعب الفلسطيني من أرضه ووطنه.

وتلجأ ريتا مرة أخرى إلى الحوار لعلها تقنع الشاعر بأفكارها الجديدة، فطلبت منه ترك الجريدة التي تحمل أخبار الشعب الفلسطيني، حيث وضعت هذه الأخبار بالطبول التي تسبب الإزعاج، ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم ألفاظ الآلات الموسيقية مثل الناي الذي يثير الشجن ويلهم الروح لذلك ودعه الشاعر، والطبول التي تصدر منها أصوات قوية مزعجة، لكن ريتا لجأت للإنكار مرة أخرى فمع أن الشظايا كانت لغتها قبل قليل، إلا أنها تنكر أن تكون الحزب مهنتها التي تعتاش منها.

وتبدأ بعد ذلك لعبة تبادل الضمائر، ونلاحظ غلبة ضمير "الأنا" إذ تم استخدامه من قبل الشاعر ومن قبل ريتا، إذ يحاول الاثنان أن يثبتا شخصيتهما، وتتسم هذه المقطوعة بالغنائية المفحمة بالشجن الرومانسي بالشكل الدلالي، وبالشكل الأسلوبي إذ تقوم على طغيان ضمير الأنا

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص 80-81.

الذي تنشطر فيه الذات انشطاراً محاولة إثبات نفسها وفرض سيطرتها، ونلاحظ هنـا اسـتخدام أسلوب التجهيل باعتماد واستخدام الضمائر التي تعد من الظواهر الأسلوبية التي تـشغل ذهـن المتلقي ليرقى لمستوى استشعار الإبداع فيترك له المجال للتقدير والتحليل خصوصاً وأن كثـرة الضمائر تكون السبب الأساسي في غموض المعنى، ثم تنحرف الصياغة من أسلوب الخطـاب الى أسلوب الغياب حيث الفلسطيني حين يخرج من أرضه يصبح غائباً لا وجود لـه، ونلاحـظ تكراراً للضمير "هو"مما يوسع من دائرة فعالية الضمير فضلاً عن الناتج الإيقاعي من تردد هذا الضمير، ويبدأ الشاعر يعترف بأنه خدع من قبل ريتا فقد رآها غزالة رشيقة وشـهوة يـركض وراءها كالغدير؛ لأنه يبحث عن البعد الإنساني الذي يوحده مع ريتـا إلا أن الحقيقـة تـستلزم الرحيل المتجسد ببعض العبارات التي أكدت هذا المفهوم "تحية الغرباء فـي المينـاء، يأخـذنا الرحيل في ريحه ورقاً، فنادق الغرباء" فالرحيل يستلزم الميناء والفنادق والتعب والفراق، لكـن ريتا لا تستسلم فهي لا تريد أن تعطيه فرصة فوضحت له أن رحيله يشبه رسالة كتبـت علـى عجل، لذلك أصرت أن تذهب معه حيثما يذهب فهي لا تريد أن تتركه وحده وفي هذا المقطـع يتكرر الفعل المسند الى ألف الاثنين "رآنا، تباعدا، يأخذنا، يدمينا" وهذا يدل علـى أن الـشاعر يتمسك بمبدأ التشارك والعيش مع ريتا، كما نرى تكراراً للفعل" رأى_رآك غزالة، رأى شهواته، رآنا تائهين"، فالرؤية هنا هي القدرة على استحضار الماضي الـذي رأى فيـه ريتـا الغزالـة والشهوة والتيه الذي ركض وراءه، إذ تجتمع الرؤية في بؤرة تجمع الـذكريات علـى صـعيد الإدراك الشعري، ريتا تريد أن تبقى مع الشاعر لا تريد أن تتخلى عنه وتريد أن تكون خاتم قلبه الذي يأسره وتريد أن تكون ثوبه الذي يستره وفي النهاية تريد أن تكون تابوتاً يقضي على هـذا الشاعر لأنها تريده حياً وميتاً، فهي تحتاجه في بعض الأحيان ميتاً لا وجود له، وأحياناً أخـرى تريده حياً لتستفيد منه،هذا هو مخططها، لكن الشاعر وضح لها أن الدليل قـد ضـاع، والحـب أصبح مثل الموت لا أمل فيه، فقد كان الحب ثابتاً محاصر بالمرايا التي تعكس أضواء متقاطعة وهاربة، لكن الأمر الآن يختلف الحب أصبح كالموت،ولعل الموت قد تردد فـي هـذا المقطـع "لتصرعك، مصرعك، ميتاً، الموت"، فنهاية علاقة الشاعر وريتا أن حبهما تحول إلـى مـوت، والبلاد التي أنجبته قد أنجبته لتصرعه وتقضي عليه.

ثم نلاحظ أن ريتا قد حولت خضرة النعناع التي لها علاقة بالعطاء المتجدد رمز الحيـاة والخضرة إلى معنى الموت، واستطاع الشاعر أن يلعب على وتر المتناقـضات اللغويـة بـين مفردات خضرة النعناع والموت، فخضرة النعناع تعني الحياة الذي يقابل الموت.

ونلاحظ أيضا أن الشاعر أكثر من استخدام الضمير المتصل(ك)، الذي يتعلق بالمخاطب، "معك، قلبك، لتصرعك، مصرعك" إذ عمد الشاعر الى قافية الكاف وذلك لأن الكاف الـساكنة تـوحي بالقوة والشدة وهذا يتلاءم مع حديث ريتا التي تتحدث من مصدر قوة وسيطرة على الشاعر وقد تناغمت كلماتها مع إحساسها المفعم بهذه الروح المتجبرة.

...ريتا تعد لي النهار
حجلاً تجمع حول كعب حذائها العالي:
صباح الخير يا ريتا،
وغيماً أزرقاً للياسمينة تحت إبطيها:
صباح الخير يا ريتا،
وفاكهة لضوء الفجر: يا ريتا صباح الخير،يا
ريتا أعيديني الى جسدي لتهدأ لحظة
إبر الصنوبر في دمي المهجور بعدك. كلما
عانقت برج العاج فرت من يدي يمامتان
قالت: سأرجع عندما تتبدل الأيام والأحلام،يا ريتا...طويل
هذا الشتاء، ونحن نحن، فلا تقولي ما أقول أنا هي،
هي من رأتك معلقاً فوق السياج، فأنزلتك وضمدتك
وبدمعها غسلتك، وانتشرت بسوسنها عليك،
ومررت بين سيوف إخوتها ولعنة أمها وأنا هي
هل أنت أنت (1)

لعل هذا المقطع يمثل استراحة للدرجة الصراعية التي يعاني منها الشاعر، أراد هنا أن يعبر عن طاقة عاطفية عميقة، إذ نلحظ أن الدفقة الشعرية تضم تكرار عبارة "صباح الخير يـا

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص81-82.

ريتا" فبعد إعلان الرحيل والافتراق تعد ريتا الصباح مما يعني ازدواجية دلالية مؤثرة في إنتاج المعنى وهذه الازدواجية تحولها الى رمز، فالمعنى تحول الى منطقة الغياب أكثر من الحضور.

وتكرار بنية النداء ذات السمة الخطابية يمثل أفقاً دلالياً مهيمناً على هذه البنيـة، وهـي ذات طابع رومانسي، أما أزمنة هذا المقطع غلبه الزمن الملحمي فللماضي حضور يعتلـي فيـه على الحاضر، مع أن ريتا تعد النهار، أي الواقع الجديد إلا أنها ما زالت تمثل موطن الإغـراء بالنسبة للشاعر، فهي ترتدي الحذاء العالي، ويسكن تحت إبطيها الغيم الأزرق للياسـمينة وهـي فاكهة ضوء القمر، لكن النهار الذي تعده ريتا سيحمل المأساة والظلام للفلسطيني فنهار ريتا هو" إبر الصنوبر، وفرار اليمامتين، والشتاء، والسياج، والدمع، والسيوف، واللعنة"، فمع أن الشاعر ألقى عليها تحية الصباح إلا أنه طلب منها أن تعيده إلى جسده أي وطنه الذي حرمته منه فتهـدأ إبر الصنوبر التي تسبب الألم والحسرة، وتبدأ لعبة الضمائر من جديد- نحن، أنا، هـي- إذ أن الضمير هنا يشكل حدود الشاعر ورؤيته وإدراكه لأبعاده مما أوصل النص الى الكثافة الشعرية، فهذه الضمائر المنفصلة تعزز مفهوم تشبث الفلسطيني بوطنه فالضمير" الأنا" هنا يمثـل ذاتيـة الشاعر، و"نحن" تمثل الشعب الفلسطيني والمشترك بينهما حرف النون الذي يعكس الثقة والأنفة والاعتزاز بالذات، وهنا نلمس تطوراً نفسياً وفكرياً عند الشاعر إذ بدأ يتيقن انه قوي أمام ريتـا ويستطيع مواجهتها فهو قوي ويعكس ثقته بنفسه وتقديره لها، وكأنه يرسم صورته فـي ذهـن الأخر، أما استخدام الشاعر لضمير الغيبة-هي- يبدو استخداما متميزا ولافتاً إذ يبـدو هنـا أن هناك مسافة بين الدال والمدلول وعلى المتلقي أن يستحضر مرجـع الـضمير وأن يستحـضر مدلولاته، فهي هنا تعكس فلسطين الحبيبة التي أنقذت الشاعر من سياج ريتا، وضمدت جراحه، وبدمعها عسلته ونشرت سوسنها عليه رغم سيوف الإخوة ولعنة العروبـة، وأنهـت فلـسطين خطابها باستفهام تسأل فيه الشاعر هل بقي كما هو محافظ على عهدها؟ بقولها "هل أنت أنـت" وقد أكثر الشاعر من استخدام النداء في هذا المقطع فهو يريد أن يصور حـضوره فـي ذهـن الآخر، فالشاعر حين يستخدم النداء"يتجه دائما الى الخارج، ويتمثل الغير على انه مركز الثقـل في تعبيره".[1]

(1) فضل، صلاح،" ظواهر أسلوبية في شعر شوقي"، مجلة فصول، مج (1)، ع(4)، يوليو، 1981، ص212.

...تقوم ريتا
عن ركبتي، تزور زينتها وتربط شعرها بفراشة
فضية، ذيل الحصان يداعب النمش المبعثر
كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثوي. تعيد ريتا
زر القميص إلى القميص الخردلي... أأنت لي؟
لك، لو تركت الباب مفتوحاً على ماضي، لي
ماض أراه الآن يولد من غيابك،
من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب،لي
ماض أراه الآن يجلس قريباً كالطاولة،
لي رغوة الصابون،
والعسل المملح،
والندى،
والزنجبيل
و لك الأيائل، إن أردت، لك الأيائل والسهول
و لك الأغاني، إن أردت، لك الأغاني والذهول
إني ولدت كي احبك
فرسا تروّص غابة، وتشق في المرجان غيبك
وولدت سيدة لسيدها، فخذني كي أصبك
خمراً نهائياً لأشفى منك فيك، وهات قلبك
إني ولدت لكي أحبك
وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك
و وجدت حراس المدينة يطعمون نار حبك
وأنا ولدت، لكي أحبك(1)

تعود ريتا مرة أخرى لأسلوب الإغراء ويستخدم الشاعر المفردات ذات الإيحاء الخاص بذلك، فهي تحاول الآن أن تكشف عن جمالها، إذ أن الجمال وسيلة ناجعة لجذب الطرف الآخر وتساعد جمالها عن طريق الزينة، فهي تربط شعرها بفراشة فضية في حين يـداعب شـعرها النمش المبعثر على وجنتيها، ويعد النمش رمزاً للجنس غير العربي وهو يوحي بتشكيل رمـزي

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص 82-84.

ناتج عن توجهات رومانسية، وبعد كل هذا الإغراء يأتي ضمير المخاطب (أنت) تحت سـيطرة أداة الاستفهام حيث تطلب تحديداً لهوية المسؤول وهنا يتجدد مـرة أخـرى اسـتخدامه للفعـل المضارع ليدل على استمرارية ريتا باستخدام الإغراء حتى يتقرب منها الشاعر ويستكشف ذلك الجمال، ثم يأتي الجواب لتحديد الهوية، وتحديد الإطار المكاني والزمـاني لهـا، إذ أن متابعـة الخطاب الشعري يؤكد أننا أمام شاعرية لها امتدادها الزمني الذي يجمع بين ذكريـات الـشاعر القديمة وحاله الحاضر وآماله المستقبلية، حيث يسعى الشاعر فنيا إلى خلق واقع جديد، أو إلـى تعديل الواقع القائم، وهذا المسلك العقلي الصارم يكسبه نوعاً من المصارحة التي تـصل الـى درجة المواجهة، فهو لها إن غابت عنه وهذه الثنائية توحي بأنه لا ميلاد بلا غياب، فلا يمكـن اجتماعهما في مكان واحد، لان الماضي عاود الشاعر فأثار حنينه وأصبح قريباً منه فهو جـاهز لأن يستحضره، فبدأ بحرف الجر اللام الذي يفيد معنى الامتلاك والاختصاص وأول مـا بـدأ يتذكره هو الصابون" ورغوة الصابون قد عنى بها مسقط رأسه قرية البروة التي تقع شرقي عكا والتي قد تعرضت للدمار ونلاحظ أن البروة هي التسمية الشعبية للصابون" مما يعني أن أول ما يستحق الذكرى مسقط الرأس الذي تعرض للاحتلال والاغتصاب، له الندى والزنجبيل والعـسل الذي جعلته ريتا ملحاً، وعندما شعرت ريتا بنهضة الشاعر من دفء الإغراء الذي شغله عـن ذلك الماضي، قامت بتأكيد حق الملكية للشاعر من خلال تكرار لام الملكية" لـك الأيائـل، لـك الأغاني"، وقد اتخذت ريتا من هذا الأسلوب وسيلة تنصهر فيها مع الشاعر من جديد "فخذني كي أصبك خمراً نهائياً لأشفى منك فيك، وهات قلبك" وهذه العبارات توصف بالمدخل الرمزي لكـل الأحداث وحاملة للمضمون الشمولي لها، وهنا تشير ريتا الى أنها مهجرة مثله فقد تركت أمهـا تلعن الدنيا لفقدانها ابنتها، هذا وان كان هذا الرمز الدال قد جسد في الخطاب جملة، فانـه مـن ناحية أخرى كان مشاركاً لغيره من الحقول الدلالية، وقد تتعمق هنا صورة التوحيد بين الشاعر وريتا من خلال تكامل وتفاعل الداخل والخارج والذات والموضوع في عامل مشترك بينهما ألا وهو الهجرة وترك الوطن.

ريتا تكسر جوز أيامي، فتتسع الحقول
لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع
في الطابق الأرضي من مبنى على جبل

يطل على هواء البحر. لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل
لي حِصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم، وحِصة
من سفر تكوين البداية حِصة من سفر أيوب، ومن
عيد الحصاد، وحِصة مما ملكت، وحِصة من خبز أمي
لي حِصة من سوسن الوديان في أشعار عشاقٍ قدامى
لي حِصة من حكمة العشاق: يعشق وجه قاتله القتيل،
لو تعبيرين النهر، يا ريتا
وأين النهر؟ قالت:...
قلت فيك وفي نهر واحد
وأنا أسيل دماً وذاكرة أسيل
لم يترك الحراس لي بابا لأدخل، فاتكأت على الأفق
ونظرت تحت،
نظرت فوق،
نظرت حول،
فلم أجد
أفقاً لأنظر، لم أجد في الضوء إلا نظرتي
ترتد نحوي. قلت: عودي مرة أخرى إلي: فقد أرى
أحداً يحاول أن يرى أفقاً يرممه رسول
برسالة من لفظتين صغيرتين: أنا، وأنت
فرح صغير في سرير ضيق...فرح ضئيل
لم يقتلونا، بعد، يا ريتا، ويا ريتا... ثقيل
هذا الشتاء، وبارد (1)

بما أن العودة كانت للماضي فالوطن هو أساس ذلك الماضي لذلك بدأ الآن بالتفـصيل- أرض صغيرة، غرفة في شارع، قمر نبيذي، حجر صقيل، وهي ألفاظ دالة على المكان الـذي ينجذب إليه الشاعر، ويحسه في ألفاظه التي تنصهر مع ذاته، وقد عمد الشاعر إلى استخدام لفظة "حصة" التي تعكس مفهوم تجزئة الوطن وإمكانية العيش مع الطرف الآخر، وهذا يعكس مفهوم الفكر الحاضر في ذهن الشاعر، ثم يستخدم الشاعر لغة الآخر، خصوصاً اللغـة الدينيـة التـي

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص84-86.

اتخذها اليهود ذريعة لدخول الأراضي المقدسة، فالاستدعاء الديني هنا (سـفر التكـوين- سـفر أيوب) له علاقة بالموروث اليهودي إذ يسبغ خطابه بلون من الدراسة ذات التأثير البـالغ إذ إن ظاهرة الاستدعاء الديني ذات كثافة عالية تؤثر بالتحام السياق الغائب والحاضر لمـا للحـضور الديني من تأثير خفي في فضاء النص.

وكان صراع لفظة "حصة" في الأسطر القليلة يجسد الصراع الثنائي بين التراث الـديني وعبق الأرض، فقد كرر لفظة "سفر" المأخوذة من التوراة اليهودية وأكد بأن له حصة من هـذه الديانة، وله حصة من خبز أمه من سوسن الوديان، من حكمة العشاق العـذريين الـذين قـتلهم الحب وأثنوا على القاتل ولكن هناك اختلاف بين القاتل العذري والقاتل اليهودي؟!

ثم استخدم الشاعر الحوار وأصبغه صفة السيولة عن طريق استخدام لفظة النهر الـذي يرمز الى وجود الطرفين في حيز واحد، ومما ينسجم مع النهر ألفاظ السيولة "أسيل دما، وذاكرة أسيل"، ونتيجة لاضطراب الشاعر ونزاعه مع الآخر، اضطرب الشاعر في استخدم الظـروف "تحت، فوق، حول"، ويكرر الشاعر بعد ذلك الأفعال والمصادر التي تتعلق بالبـصر "نظـرت، لأنظر، نظرتي، يرى، أرى..." وليس تكرار هذه الألفاظ لمجرد التكرار بل ليعطيها بعداً دلاليـاً يتجسد بأهمية صنع مستقبل يحتاج لرسمه رسول يجسد الثنائية التي لن يستطيع احد قتلها رغـم قسوة الليل وبرد الشتاء.

"فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهـو بـذلك أحـد الأضـواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقـل أنـه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه إن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفيـاً من نوع ما. [1]

...ريتا تغني وحدها
لبريد غربتها الشمالي البعيد: تركت أمي وحدها
قرب البحيرة وحدها، تبكي طفولتي البعيدة بعدها

(1)الملائكة، نازك،" قضايا الشعر المعاصر"، ص 242- ص243

في كل أمسية تنام على ضفيرتي الصغيرة عندها
أمي، كسرت طفولتي وخرجت امرأة تربي نهدها
بفم الحبيب. تدور ريتا حول ريتا وحدها
لا أرض للجسدين في جسد، ولا منفى لمنفى
في هذه الغرف الصغيرة، والخروج هو الدخول
عبثاً نغني بين هاويتين، فلنرحل...ليتضح السبيل
لا أستطيع، ولا أنا، كانت تقول ولا تقول
وتهدىء الأفراس في دمها: أمن أرض بعيدة
تأتي السنونو، يا غريب ويا حبيب، إلى حديقتك الوحيدة؟
خذني إلى أرض بعيدة
خذني الى الأرض البعيدة، أجهشت ريتا: طويل
هذا الشتاء،
وكسرت خوف النهار على حديد النافذة
وضعت مسدسها الصغير على مسودة القصيدة
ورمت جواربها على الكرسي، فانكسر الهديل
ومضت الى المجهول حافية وأدركني الرحيل(1)

يشكل هذا المقطع الخطوط النهائية للقصيدة، فريتا تغير حالها بعدما يئست من الشاعر، فبعد أن كانت الآمرة والناهية أصبحت الآن تتوسل للشاعر وهـذا يعكـس موقفهـا المهـزوم الضعيف أمام إرادة الشاعر المنتصرة ورفضه أن يذوب في الآخر.

فمع أن الشاعر كان يبدي انسجاماً مع ريتا إلا أن "إحساسه الإنـساني بهـا لا ينـسيه قضيته، وإنما يجعله يدرك ريتا على حقيقتها إنسانه ظالمة، مظلومة، وما دام الأمر ليس بيـدها، وما دامت لا تشعر بأن الأرض الفلسطينية جزء من نبضها، كما هي جزء من نبض صـاحبها، فإن من المنطقي جداً أن تظل تغني لبريد غربتها الشمالي البعيد، وتحلم بالعودة الى أمها الوحيدة قرب البحيرة، بعد أن أيقنت أن لقاء البحيرة بالنخيل بما هما رمزان لحضارتين مختلفتين أمـر غير ممكن" (2)

---

(1) درويش، محمود، " أحد عشر كوكباً "، ص 86-87.

(2) قطوس، بسام،" علائق الحضور والغياب في " شتاء ريتا الطويل"،ص 215.

وتختلف لغة ريتا ويختلف حالها فأصبحت الآن تغني وحدها، وتكسر طفولتها وتدور حول نفسها، وتكسر خزف النهار، وتمضي إلى المجهول حافية، فبعد الإغراء والقوة والسلطة يظهر الضعف والخنوع وقد تجسد ذلك في خلو هذه الفقرة من فعل الأمر باستثناء الفعلين "فلنرحل- خذني" اللذان يحملان معنى الرجاء والاستعطاف.

وينهي الشاعر علاقته مع ريتا بعبارة "لا أرض للجسدين في جسد.. إذ يجاهد الشاعر هنا، كي يطير لحظة فوق قيود الزمن، على الرغم من أن الشاعر والزمن يتقاطعان في نقطة تراجع وتقدم، وفي هذا المفترق الحرج يعكس الشعر بعض اللحظات الزمنية، فبعد أن كانت الغرفة مضيئة بوجود ريتا، مليئة بالحيوية والخصوبة، أصبحت الآن مظلمة كئيبة فمظاهر الخصوبة قد تلاشت لأن الأفراس قد هدأت في دمها بعدما طلبت من الشاعر أن يحرك قدمها وهذا يعني أنها فشلت في صهر الشاعر وفي حمله على أن يتناسى ذاته.

ومما يوحي بان الأمر أصبح سيان عند ريتا فالدخول والخروج واحد، ولا منفى لمنفى الغرفة الصغيرة والرحيل هو الحل. ونلاحظ أن هذه الألفاظ تشكل طاقات تعبيرية مزدوجة القيمة، تقدم الاختلاف والاتفاق على صعيد واحد.

و تفشل أحلام ريتا فبعدما ظنت ريتا أنها استطاعت أن تجمع بين البحيرة والنخيل أيقنت انه لا يمكن الجمع بينهما، وأن أمها تنتظرها عند البحيرة بعدما بكت رحيلها.

وبعد أن كانت ريتا تطلب من الشاعر أن يأخذها معه أينما ذهب وقد ظهر ذلك بعباراتها التي استخدم فيها الاستفهام "أتأخذني معك" أصبحت الآن تستعطف الشاعر وتطلب منه أن يأخذها إلى أرض بعيدة "خذني إلى أرض بعيدة" وذلك لأنها أيقنت أن الشتاء سيكون طويلاً وهذه العبارة قد قالها الشاعر في مكان سابق في القصيدة، وهذا يدل على أن ريتا فهمت مقصود الشاعر وإرادته فوافقته الرأي باستحالة الاجتماع والتوحد، كسرت ريتا حلمها على حديد النافذة التي تمثل مفارقة الدخول والخروج، ونتيجة للاستسلام وضعت مسدسها الذي يمثل رمزا للقوة والسلطة وضعته على مسودة القصيدة لتخرج لنا المبيضة التي ستلخص فيها تجربتها ومعاناتها المتمثلة بالهروب والاستسلام، فقد جاءت العبارات الأخيرة "انكسر الهديل، مضت إلى المجهول،

حافية، أدركني الرحيل"، كل هذه الألفاظ تشكل طاقات تعبيرية ترسم النهايـة المتوقعـة بعـودة الشاعر إلى أحضان وطنه، فالشاعر أقر بأن الرحيل هو الوسيلة الوحيدة لإنهاء علاقتـه بريتـا ورغم كبرياء ريتا ورفضها الاستسلام أدركها الرحيل في النهاية وبذلك تنتـصر إرادة الـشعب وعراقة الماضي وأصالة التاريخ.

ومن خلال دراسة القصيدة والوقوف على أهم المحطات الأسلوبية فيها نجد أن اللغة قد عكست الحالة النفسية والاجتماعية التي يعيشها الشاعر، فالملاحظات اللغوية قد شكلت ظـواهر أسلوبية رسمت ملامح الشاعر وعكست إسقاطاته النفسية وهذا بالتحديد ما تميزت به الدراسـات الأسلوبية فقد "استطاع الدرس الأسلوبي الحديث أن يفرض حضوره على الساحة النقدية، حتـى أضحى الممارس الأول لفعالياتها الجمالية دون مصادرة تيارات أخرى لها توجهها النقدي، ومن ثم فان أية قراءة ذات بال للنص يجب أن تقيم توازناً بين إنجازات البحث الأسلوبي ومعطيـات النقد الأدبي، فكلاهما يكمل الأخر ويعضده".[1]

وتعكس الألفاظ المستخدمة بشكل واضح رؤية الشاعر السياسية إذ أن مجـرد الاقتنـاع بإقامة علاقة مع امرأة يهودية يعكس القبول بإمكانية التعايش السلمي بين العرب واليهود وهـذا يجسد رؤية سياسية يسارية ينتمي إليها الشاعر وهـو حـزب راكـاح – الحـزب الـشيوعي الإسرائيلي الذي يطالب بمعايشة الشعب الفلسطيني مع الإسرائيلي من خلال إقامة علاقات ودية على أرض الوطن.

"وتبقى القصيدة بعد هذا وذاك مفتوحة على تأويلات شتى، تطرح أسئلة، وتقيم حوارات، وتفتح آفاقاً واسعةً أمام تساؤل العقل المتوثب: فهل كانت ريتا معادلاً موضوعياً أو فنيـاً للحالـم اليهودي في إسكات الفلسطيني، ومحاولة مسح ذاكرته لينسى الماضي؟ وإذا كانت كذلك فهل هي معادل موضوعي مطابق تمام للمغتصب، أم أنها تلتقي معه في شيء وتفترق عنه في شيء؟ هل كانت ريتا قناعاً حمله الشاعر ما أراد قوله ؟ وهل أراد درويش أن يوحي بأن اليهود هم الـذين

(1) عطية، مختار، " التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية "، ص 145.

رتبوا أمور "البيت الفلسطيني" دون أن يكون للفلسطيني دور في ذلك؟ وهل...وهل...وهل...؟"(1)

وبعد الدراسة التطبيقية على نصين شعريين أحدهما قديم والآخر حديث، نجد أن الدرس الأسلوبي لا يبتعد كثيراً عن الدرس البلاغي القديم، وقد نجد تقاطعاً واضحاً من حيث استخدام أسلوب الأمر، والنهي، والاستفهام والنداء، وظاهرة التكرار، وتوظيف الضمائر، وكلها أساليب بلاغية وقف عليها البلاغيون العرب القدماء، وحاولوا استكشاف جمالياتها وعلاقتها بالمعنى، وهذا يؤكد قوة العلاقة الرابطة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغية العربية القديمة، فمع وجود اختلاف بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، إلا أن هناك تقاطعاً في بعض القضايا، مما يؤكد اعتماد الأسلوبية الحديثة على البلاغة القديمة، والاعتماد لا يعني التوافق في جميع الأمور، ولعل الدائرة الأوسع التي توجد أوجه الاختلاف بين البلاغة والأسلوبية هي دائرة اللغة، التي تكشف عمق النص وآثاره التي تمكن الدارس من استكشاف جماليات النص، إلا أن اللغة تم تناولها في البلاغة القديمة على أساس التركيز على علم المعاني الذي يعد العلم الذي يشمل الجوانب الجمالية للنص، في حين أن دراسة الألفاظ المجردة تدخل في حيز الإخبار لا الجمال، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني حين رأى أن الناس يوجدون الجمال في النص من خلال استخدام ألفاظ غريبة، ومن خلال التلاعب باللغة، فأنكر ذلك بقوله: "إنّك لن ترى نوعاً من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه، ومنى من الحيف ما منى به، ودخل على الناس الغلط في معناه ما دخل عليهم فيه، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة، وظنون ردية، وركبهم فيه جهل عظيم، وخطأ فاحش، ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين، وما يحده الخط والعقد... وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة، لا يعلم أن ها هنا رقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها

(1) قطوس، بسام،" علائق الحضور والغياب في " شتاء ريتا الطويل"، ص 216.

العقل، وخصائص ومعان ينفرد بها قد هدوا إليها ودلو عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها".[1]

وهذا يدل على أن الجرجاني رفض التركيز على جانب الشكل؛ لأن الألفاظ عنده تمثـل خدماً للمعاني.

فعلم الأسلوب وعلم المعاني يلتقيان بدراسة الجملة وما ينجم عنها من تناسـقات داخـل النص توحي بجماليات الألفاظ، أما علم الأسلوب وعلم البيان فيلتقيان بدراسة المفردة وما توحي به من علاقات بين الدال والمدلول، حيث تعطي المفردة معانياً جديدة بطرق وأساليب مختلفـة، فواضح "أن البلاغيين قد حاولوا الإفادة من وظيفة التحسين في اللغة من حيـث هـي إمكانـات لغوية لها تصور شكلي محدد في إبراز الناحية الجمالية التي تتجاوز مجرد الإفهام والإفادة مـع مراعاة المقتضى في علم المعاني، أو الإفهام والإفادة بطرق مختلفة كما في علم البيان"[2]

ومع أن هذا يثبت مقدار العلاقة الحميمة بين البلاغة والأسلوبية خصوصاً مـن ناحيـة التعامل مع اللغة، إلا أن هناك تبايناً في معالجة التوظيف اللغوي، فالدراسـة الأسـلوبية تعـالج النص اللغوي من ناحية تكوينية ونفسية واجتماعية، أما البلاغة فتعالج النص اللغوي من ناحيـة تركيبية ومعجمية وبيانية مما أثر في رسم الملامح الدلالية للنص، إذ لجأت البلاغة إلي الدلالـة المباشرة في تحليل النص من حيث الشروحات والتفسيرات المعجمية، أما الأسلوبية فتتجة إلـى الألفاظ المشكلة للمعنى الجوهري للنص، فأصبح المقصود بالدلالة "لا مجرد المعنـى اللغـوي المباشر كما كان يفهم الأقدمون، بل جملة الوظائف الشعرية التـي أصـبحت محـصلة للبنيـة الموسيقية والميكانيزم التصويري والرمزي معاً، عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التي وإن تشابهت في نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى إلا أنها تظل دائماً فريدة تفرد الإنسان الفرد في هذا الوجود بالرغم من تكاثر أشباهه ونظائره" [3]

---

(1)الجرجاني، عبد القاهر،" دلائل الإعجاز في علم المعاني"، ص 54- 55

(2)عبد المطلب، محمد،" البلاغة والأسلوبية "، ص 197.

(3) فضل، صلاح،" ظواهر أسلوبية في شعر شوقي"، ص211.

وبذلك فإن الأسلوبية مدرسة لغوية تدرس النص وما ينطوي عليه من دلالات مختلفة، فتظهر المدلولات الجمالية من خلال إقامة علاقات بين الصيغ التعبيرية القائمة بين المرسل والمتلقي فهي "تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة اللغوية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه. (1)

ويكشف النصان عن عمق العلاقة القائمة في التحليل بين الأسلوبية والبلاغة العربية القديمة، وهي علاقة لا يمكن تجاهلها لأنها تشكل في النهاية أساس الدراسة النقدية.

وما يقال في تحليل هذين النصين يمكن أن يقال في غيرهما إذ التحليل يحتاج إلى ركائز تعتمد مستويات مختلفة من التحليل قد يراها بعضهم في الأسلوبية، ولكن لا يمكن تجاهل الأسس الأولى التي وضعها البلاغيون العرب القدماء، والتي تشكل حلقة وصل بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية القديمة.

---

(1) أبو العدوس، يوسف، " البلاغة والأسلوبية "، ص 184.

الخاتمة

في ختام الدراسة يمكن القول بأن الدرس الأسلوبي قد فرض حضوره على الساحة النقدية فأضحى من أهم المناهج النقدية التي تعتمد تحليل النصوص الأدبية بصورة متكاملة وذلك بالاعتماد على اللغة، فهي تبحث عن دلالة اللفظة في نص الكاتب لاستكشاف عناصر الجمال فيها، وهذا يؤكد أن الدراسات الأسلوبية تختلف عن الدراسات اللغوية، في أنها لا تعتمد على اللغة فقط بل تتجاوز ذلك إلى كيفية استخدام اللغة في خدمة أفكار المبدع وآرائه، والمقصود باللغة هنا، اللغة الفنية التي تتجاوز اللغة العادية الساذجة إلى اللغة الرامزة.

أما فيما يتعلق بعلاقة الأسلوبية بالدراسات النقدية، فإن الأسلوبية تعبر عن القضايا الجمالية في النقد الأدبي، فعند إقامة قراءة متوازنة للنص نجد أنه يجب إقامة علاقة ما بين الأسلوبية والنقد الأدبي، فكلاهما يكمل الآخر وبهذا يتحقق الإندماج بين الأسلوبية والنقد، فالنقد جزء من الأسلوبية والأسلوبية جزء من النقد، والأسلوبية تمثل اتجاهات النقد وتفرعاته، وهي تتعاون معه للوصول إلى قراءة متعمقة للنص.

وكشفت الدراسة عن بعض جوانب النقص في الدراسة الأسلوبية فالأسلوبية لم تستطع أن تكون بديلاً حقيقياً للنقد الأدبي وذلك لأنها لم توفر صورة شاملة متكاملة للنص الأدبي، كما أن تركيز الأسلوبية على الظواهر اللغوية قد حصر الدارس في حلقة مغلقة لا تتسع للتعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي.

ولعل من أكثر الأمور تعقيداً اعتماد الأسلوبية على الدراسات الإحصائية التي تخرج الأسلوبية من دائرة البحث عن الجوانب الجمالية إلى دائرة إحصاء المفردات وعد الكلمات مما يجعلها دراسة عقيمة تعتمد على الأرقام والكميات وتبتعد عن المضمون في حال عدم توظيفها بشكل سليم.

وقد قامت الدراسة بتطبيق المفاهيم التي تم التوصل إليها على كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي بقصد إيجاد علاقة مع التراث والأسلوبيات اللسانية المعاصرة وذلك لما يعود للسكاكي

من فضل بسبب ما حققه من إنجازات في علم البلاغة فقد ارتقى بها من مستوى الآراء والنظريات إلى مستوى العلم المنضبط، لذلك قامت الدراسة بإلقاء الضوء على أهم أوجه التمايز بين المبحث البلاغي التراثي والأسلوبيات اللسانية، ليتم التوصل إلى كيفية الانتفاع من التراث، لرسم ملامح الدرس الأسلوبي اللساني الحديث الذي يستمد نضوجه من جذور ضاربة في التراث.

ومن هذا المنطلق تم التركيز على الثلاثية الأصلية لعلوم البلاغة "علم المعاني، علم البيان، علم البديع" وبعد إجراء الدراسة تم التماس العلاقة القائمة بين الأسلوبية والبلاغة العربية الحديثة، فعلم المعاني على -سبيل المثال- يشكل مرتكزاً رئيساً في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

ثم قامت الدراسة بتوضيح وظيفة البلاغة في النقد الأسلوبي المعاصر من خلال تتبع مفهوم الصورة الفنية في القديم والحديث، فقد تجاوزت الصورة الفنية في المفهوم الحديث الشكل الخارجي المعتمد على المهارات اللغوية إلى دراسة النواحي الوجدانية بعلاقات متشابكة مع النواحي النفسية والحضارية والاجتماعية، وفي نهاية الدراسة تم توضيح الرؤية التكاملية بين البلاغة والأسلوبية فكلاهما يعتمد على الآخر رغم وجود نقاط اتفاق واختلاف، لكن ما يمكن تأكيده أن الدراسات الأسلوبية الحديثة لم تبدأ من نقطة الصفر وإنما انطلقت معتمدة على جذور أصيلة في التراث تؤكد علاقتها الوثيقة بتلك الجذور.

ولتأكيد القول على ما سبق اعتمدت دراسة تحليلية تطبيقية لنصين أدبيين أحدهما قديم اخترته من شعر عنترة، والآخر حديث اخترته من شعر محمود درويش، وتم اعتماد التحليل الأسلوبي بغية فهم العمل الأدبي وتعميقه، فقد تم توضيح أن الدرس الأسلوبي لا يبتعد كثيراً عن الدرس البلاغي القديم، فهناك تقاطع واضح من حيث استخدام بعض الأساليب كالأمر، والنهي والاستفهام،... وغيرها، فبعد إلقاء نظرة شاملة على النصوص والتعامل معها على أساس الملاحظة اللغوية التي تعد معبراً للوصول إلى مبادئ العمل الأدبي، تم التيقن من مقدار العلاقة بين البلاغة والأسلوبية خصوصاً من ناحية التعامل مع اللغة، مع وجود تباين في التوظيف اللغوي.

وهكذا، ورغم اندفاع كثير من النقاد العرب وراء مصطلح الأسلوبية، والاعتماد عليـه بديلاً عن مصطلحات عربية لها جذور في البلاغة القديمة والنقد القديم، ورغم الادعاء بأن منهج الأسلوبية منهج جديد، فإن الحاجة تصبح ماسة لتوضيح إشكالية العلاقة بين الأسلوبية والبلاغـة العربية القديمة، وبشكل خاص ما يتصل منها بعلم المعاني، وهذا بالتحديد ما سعت إليه الدراسة، فقد سعت إلى تأصيل مفهوم الأسلوبية من خلال توضيح علاقتها بالدراسات النقديـة واللغويـة المعاصرة، وذلك من خلال إقامة جو من التواصل بين التراث البلاغي والأسلوبية الحديثة، ومن ثم تفعيل دور البلاغة العربية في الدراسات النقدية المعاصرة ليتم الأخذ بمـا هـو مفيـد مـن الأسلوبية المعاصرة، والبلاغة القديمة دون تعصب لأحدهما على حساب الآخر.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: "**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**"، تحقيق السيد أحمد صقر، ط دار المعارف، القاهرة،1961.

الأسعد، عبد الكريم محمد: "**أحاديث في تاريخ البلاغة وفي بعض قضاياها**"، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض_السعودية، 1985.

إسماعيل، عز الدين: "**الأدب وفنونه**"، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.

: "**التفسير النفسي للأدب**"، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1963.

الإفراني، محمد الصغير بن محمد: **المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل**، تحقيق وتقديم محمد العمري، المغرب، 1997.

الأنصاري، جمال الدين بن هشام: "**شرح شذور الذهب**"، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1414هـ.

الباقلاني، أبو بكر(ت403هـ): "**إعجاز القرآن**"، تحقيق سيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف: مصر،1971.

بريري، محمد أحمد: "**الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة في شعر الهذليين**"، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،1995.

البطل، علي: "**الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**"، ط1، طبعة دار الأندلس، بيروت،1980.

الجرجاني، عبد القاهر(ت 471هـ): "**أسرار البلاغة**"، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954.

: "**دلائل الإعجاز**"، دارا لمعرفة – بيروت،1981.

الجطلاوي، الهادي: "**مدخل إلى الأسلوبية: تنظيراً وتطبيقاً**"، عيون- الدار البيضاء، 1992.

الجويني، مصطفى الصاوي: "**المعاني: علم الأسلوب**"، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996.

جيرو، بيير: "**الأسلوبية**"، ترجمة منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.

الحربي، فرحان بدري: "**الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطـاب**"، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003.

الخاتمي: "**الرسالة الموضحة**"، تحقيق محمد يوسف نجم، مكتبة جامعة القاهرة،1965.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: "**المقدمة**"، طبعة دار الشعب.

خليل، إبراهيم: "**الأسلوبية ونظرية النص**"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـروت، 1997.

درو، إليزابيث: "**الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**"، ترجمة محمد إبـراهيم الـشوش، ط منـشورات مكتبة منيمنه، بيروت.

درويش، محمود: "**أحد عشر كوكباً**"، ط2، دار الجديد، بيروت – لبنان،1993.

ابن ذريل، عدنان: "**النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**"، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمشق، 1989.

ساندريس، فيلي: "**نحو نظرية أسلوبية لسانية**"، ترجمة خالد محمود جمعـة، ط1، دار الفكـر دمشق، 2003.

السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد بن علي(تـ 626هـ): "**مفتاح العلوم**"، ط1، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

سليمان، فتح الله أحمد: "**الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية**"، مكتبـة الآداب، القـاهرة، 2004.

ابن شداد، عنترة: "**شرح ديوانه**"، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1985.

صمود، حمادي: "**في نظرية الأدب عند العرب**"، طبعة النادي الأدبـي الثقـافي، جـدة، ع 64، 1990.

عبد الله، محمد حسن: "**الصورة والبناء الشعري**"، طبعة دار المعارف.

عبد المطلب، محمد: "البلاغة العربية قراءة أخـرى"، الـشركة المـصرية العالميـة للنـشر-لونجمان،1997.

: "**البلاغة والأسلوبية**"، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمـان، 1994.

: "**بناء الأسلوب في شعر الحداثة**"، ط2، دار المعارف، 1995.

: "**قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**"، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، 1995.

: "**قضايا الحداثة: عند عبد القاهر الجرجـاني**"، ط1، الـشركة المـصرية العالمية للنشر-لونجمان، 1995.

أبو العدوس، يوسف: "**البلاغة والأسلوبية**"، ط1، الأهليـة للنـشر والتوزيع،عمـان، الأردن، 1999.

: "**الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**"، الأهلية للنـشر والتوزيع،،عمـان، 1997.

العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبد الله بن سهل: "**الصناعتين**"، تحقيق مفيد قمحيـة، ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت،1981.

عصفور، جابر: "**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**"، دار الثقافة للطباعـة والنـشر، 1974.

عطية، مختار: "**التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية**"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

: "**علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع**"، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.

أبوعلي، محمد بركات حمدي: "**فصول في البلاغة**"، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، 1983.

عياد، شكري: "**اللغة والإبداع: مبادىء علم الأسلوب العربي**"، ط1، انترناشيونال للطباعة والنشر، 1988.

: "**مدخل الى علم الأسلوب**"، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982.

عياشي، منذر: "**مقالات عن الأسلوبية**"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990.

غنيم، كمال أحمد، "**عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**"، ط1، مكتبة مدبولي، 1998.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد: "**معجم مقاييس اللغة، مادة: كون**"، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ط1، بيروت: دار الجيل، 1411هـ، 1991.

أبو الفرج، قدامة بن جعفر: "**نقد الشعر**"، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963.

فضل، صلاح: "**مناهج النقد المعاصر**"، ط1، دار الأمانة القاهرة،1997.

: "**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**"، مؤسسة مختار، طبعة دار عالم المعرفة، 1992.

قطب، سيد: "**النقد الأدبي: أصوله ومناهجه**"، ط1، بيروت.

قوقزة، نواف: "**نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**"، وزارة الثقافة، عمان، 2002.

القيراوني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ): "**العمدة في صناعة الشعر ونقده**"، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955.

المبارك، محمد: "**فقه اللغة وخصائص العربية**"، طبعة دار الفكر، ط6، 1975.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: "**الكامل**"، تحقيق محمد أبو الفضل، وإبراهيم شحاته، الجزء الثالث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1956.

المسدي، عبد السلام: "**الأسلوبية والأسلوب**"، ط 4، دار سعاد الصباح،1993.

: "**المقاييس الأسلوبية في النقد الادبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ**"، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثالث عشر، 1976.

مصطفى، محمود السيد: "**الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية**"، ط1، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1981.

مصلوح، سعد عبد العزيز: "**في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**"، مجلس النشر العلمي،جامعة الكويت- الكويت، 2003.

: "**في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية**"، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993.

مطلوب، أحمد: "**أساليب بلاغية الفصاحة- البلاغة- المعاني**"، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980.

الملائكة، نازك: "**قضايا الشعر المعاصر**"، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962.

المهيدي، عبد القادر: "**البلاغة العامة**"، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثامن، تونس، 1971.

أبو موسى، محمد: "**التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان**"، ط2، طبعة دار التضامن للطباعة، 1980.

هلال، ماهر مهدي: "**جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**"، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.

: "**رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية**"، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة- الإسكندرية، 2006.

هلال، محمد غنيمي: "**النقد الأدبي الحديث**"، طبعة دار نهضة مصر، القاهرة.

ويلك، رينيه: "**مفاهيم نقدية**"، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة(110)، طبعة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب –الكويت، 1987.

ويلك، رينيه، وارين أوستن: "**نظرية الأدب**"، ترجمة محي الـدين صـبحي، مراجعـة حـسام الخطيب، ط3، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنـون والآداب والعلـوم الاجتماعيـة، 1962.

الدوريات:

أبو ديب، كمال: "**الأسلوبية**"، مجلة فصول، مج الخامس، ع(1)، -أكتوبر– نوفمبر، 1984.

بيوشل، أولريش: "**الأسلوبية اللسانية**"، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، ع(13)، جمادي الآخرة 14121هـ، سبتمبر، 2000.

ربابعة، موسى: "**الأسلوبية:الاتصال والتأثير**"، مجلة علامات، الجـزء(27)، مـج7، مـارس، 1998.

: "**التكرار في الشعر الجاهلي: دراسـة أسـلوبية**"، مجلـة مؤتـة للبحـوث والدراسات، مج5، ع1، 1990.

صالح، بشرى موسى: "**المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحـديث**"، مجلـة علامـات، ج40، م10، ربيع الآخر، 1422هـ، يونيو، 2001.

الطرابلسي، الهادي: "**الأسلوبية**"، مجلة فصول، مج الخـامس، ع الأول، أكتـوبر– نـوفمبر، 1984.

عبد الحليم، عبد المنعم: "**البدائل الأسلوبية: دراسة في تركيب نحوية في النص القرآني**"،

العطار، سليمان: "**الأسلوبية علم وتاريخ**"، مجلة فصول،مج(1)، ع(2)،1981.

عودة، خليـل: "**المـصطلح النقـدي فـي الدراسـات العربيـة المعاصـرة بـين الأصـالة والتجديد:الأسلوبية أنموذجا**"، مجلة جامعة الخليل للبحوث،2003.

: "**المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي**"، مجلة النجاح للأبحاث، مج2، ع 8، 1994.

عياد، محمود: "**الأسلوبية الحديثة: محاولة تعريف**"، مجلة فصول، مج(1)، ع(2)، يناير1981.

فضل، صلاح: "**ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**"، مجلة فـصول، مـج (1)، ع(4)، يوليـو، 1981.

: "**من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية**"، مجلة فـصول، مـج4، ع1، اكتوبر، نوفمبر، دسيمبر، 1983.

قضاة، محمد أحمد: "**الأسلوب والأسلوبية والـنص الحـديث**"، دراسـات، العلـوم الإنـسانية والاجتماعية، مج(25)، ع(2)، 1998.

قطوس، بسام: "**علائق الحضور والغياب في قصيدة" شتاء ريتـا الطويـل**" دراسـات العلـوم الإنسانية والاجتماعية، مج 23، ع 2، 1996.

مصلوح، سعد: "**الأسلوبية**" ضمن مهرجان شوقي وحافظ الذي أقيم بالقاهرة سنة 1982، مجلة فصول، مج (5)، ع (1)، أكتوبر– نوفمبر،1984.

الوعر، مازن: "**الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية**"، عالم الفكـر، م22، ع3،4/ يناير، مارس، ابريل، 1994.

: "**الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**"، مجلة اللسان العربي، ع33، المنظمة العربيـة للتربية والثقافة والعلوم، 1989.

الرسائل الجامعية:

السد، نور الدين: "**الأسلوبية في النقد العربي الحديث**"، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، جامعـة الجزائر،1994.

عبد الجواد، إبراهيم عبد الله أحمد: "**الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحـديث**"، (رسـالة دكتوراه غير منشورة)، الجامعة الأردنية، عمان، 1994.

عودة، خليل: "**الصورة الفنية في شعر ذي الرمة**"، (رسالة دكتوراه غيـر منـشورة)، جامعـة القاهرة، 1987.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Intifada on Folk Literature in the North of Palestine

Prepared by
Mays Khalile Mohammad Auda

Supervised by
Dr. Ehsan Al-Deek

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language, Faculty of Graduate Studies at An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2006

Abstract

This is a theoretical study of the concepts *of stylistics.* It focuses on the subject of stylistics in contemporary (modem) criticism. It also attempts to relate stylistics to/with rhetoric, criticism, language, and critical heritage.

In this study I have tried to underline two major points: First, the inadequacies and perfection of the study of stylistics; second, the employment of stylistics as a critically modern methodology or approach for the study of literal analysis and the discovery of linguistic variations.

In my study 1 have relied heavily on Al-Sakaki's work in rhetoric in his book Muftah Al-ulum. I have tried to find a connection between Al-Sakaki's work in rhetoric and the works of other literary stylistics. I have found great connections between classical rhetoric and modern contemporary stylistics.

In its last component, I have applied the theory of contemporary stylistics to some excerpts of Antara's and Darwishe's poetry for the purpose of underscoring the keen connection between the study of contemporary stylistics, on the one hand, and rhetoric and classical criticism, on the other hand.